الخطاب النقدي عند المعتزلة

الأستاذ الدكتور

كريم الوائلي

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

ليست القراءة فعلا فيزيولوجيا يتأتى بإحداث الوحدات الصوتية عبر النطق بحسب ما تقتضيه الأنظمة اللغوية لأي لغة، وإنما القراءة، سواء أكانت قراءة للعالم بوصفه وجودا يقع خارج الذات الإنسانية، أو نصا بوصفه تشكيلا لغويا، تعني : الفهم، ومن ثم فإنها تمثل نشاطا معرفيا ذهنيا يختلف ويتفاوت بحسب رؤية القارئ وبحسب طبيعة نظرته إلى العالم أو النص، والزاوية التي يتم الصدور عنها.

إن القراءة في ضوء هذا الفهم مولدة للمعاني وكاشفة للصور التي يتضمنها العالم والنص، ومن ثم فإنها تعيد إنتاج المقروء ،فكأن المقروء ـــ عالما أو نصا ـــ موجودا، ويصبح بعد القراءة موجودا آخر، لأن القراءة ليست نقلا للمقروء، أو إحضارا له، وإنما يضفي القارئ على المقروء رؤيته، وذاته، وخصوصيته، ويتولد من العلاقة بينهما مركب جديد، ليس هو المقروء تماما، وليس هو القارئ بما هو عليه، وإنما هو مركب منهما معا بكيفية خاصة، ولذلك تتفاوت القراءات لاختلاف القراء، وكأن المقروء ثابت قبل القراءة، وتتغير صورته ومعانيه ودلالاته بفعل عملية القراءة التي ترتبط بخصوصية القارئ ورؤيته .

ويمكن القول تجاوزا أن النص قبل القراءة يعرف استقرارا نسبيا في دلالته ومعانيه، ولكنه ـــ في الحقيقة ـــ استقرار متوهم، إذ لا وجود حقيقي للنص إلا في أثناء قراءته، نعم هناك وجود موضوعي فيزيفي للنص خارج الذات الإنسانية ـــ متمثلا في الكتب ـــ التي أنتجته، أو تقرأه ،ولكنه وجود هامد، ولكن وجودها الفعلي يتحقق عبر قراءته .

وليست هناك قراءة صحيحة وقراءة خاطئة وإنما هناك قراءة ممكنة يحتمل النص دلالاتها ويعكس القارئ رؤيته ومواقفه من خلالها، وهناك قراءة غير ممكنة، لعدم احتمال النص دلالتها، وبخاصة القراءة الاسقاطية .

إن قراءة النص بمعنى فهمه تتضمن الأبعاد التالية :

١ ــ **الفهم** المباشر دون حاجة إلى تفسير أو تأويل .

٢ ــ **التفسير**، إذ حين يستعصي الفهم المباشر نشأت الحاجة إلى الانتقال إلى فهم آخر يقتضيه السياق وقرائن اللغة، فإن كلمة الوحي حين ترد دون سياق أو قرينة لغوية لها دلالة تعني الوحي الذي يتزل من السماء على الأنبياء، متمثلا في جبريل، عليه السلام، ومن ثم تختلف عن معناها في قوله تعالى : « وَأَوْحَى رَبُّكَ إِلَى النَّحْلِ أَنْ اتَّخِذِي مِنْ الْجِبَالِ بُيُوتًا وَمِنْ الشَّجَرِ وَمِمَّا يَعْرِشُونَ ».

٣ ــ **التأويل** : وهو مرحلة متقدمة في فهم النص، تعني إخراج اللفظ من معناه الحقيقي الذي يدل عليه الفهم المباشر، او سياقاته، إلى معناه المجازي . ولذلك فإن التفسير بيان وضع اللفظ حقيقة كتفسير الصراط بالطريق والتأويل إظهار باطن اللفظ ... فالتأويل خاص والتفسير عام فكل تأويل تفسير وليس كل تفسير تأويلا.

وتتركب عملية القراءة من ثلاثة مكونات : القارئ، والمقروء، وناتج القراءة، وقد يوحي ترتيب هذه الأبعاد أوالية القارئ، بمعنى فاعليته، وانفعالية النص، ،بحيث تكون القراءة مجرد نتيجة لعملية ميكانيكية ــ تتماثل فيها النتائج والمقدمات، وليس هذا صحيحا في الواقع، لأن هناك جدلا بين القارئ والمقروء، يتولد من تفاعلهما المحتدم وتصارعهما بفعل العلاقات المتشابكة والمعقدة والمتداخلة، ناتج القراءة، ويشتمل كل من عنصري عملية القراءة « القارئ / المقروء » على خصائص تميزه، وإن إغفال هذه الخصوصية وأدراك أهميتها يقود بالضرورة الى فهم سلبي لعملية القراءة والنتائج المتولدة منها ، بمعنى أن إغفال هذه الخصوصية أو التهوين من قيمتها وأهميتها، يعني هيمنة أحد طرفي عملية القراءة، فإما أن تكون الذات فاعلة إزاء موضوعها، بحيث تلغي المقروء، أو تقرأه خارج دلالاته وسياقاته، أو أن يهيمن المقروء على القارئ، فيتحول الى مجرد ناقل، وكلا الأمرين يعني ناتجا سلبيا، يلغي أحد طرفي المعادلة، ويقدم قراءة أقل ما يقال عنها أنها قراءة سلبية .

وقد تكون القراءة السلبية ذاتية تتخذ من التراث وسيلة دفاعية يؤكد فيها القارئ ذاته، بحيث يستعيد المعايير التراثية ويضخم من جوانبها الإيجابية، ويحاول إسقاطها على الحاضر والمستقبل، والهدف من ذلك الاحتماء بالتراث في مواجهة تيارات معاصرة، وعلى الرغم من سلبية هذه القراءة فإنها في الوقت نفسه يمكن أن تسهم في بداية لقراءة نقدية واعية، لأنها تستبعد الجوانب السلبية في عصور الانحطاط،

والأهم من هذا أنها تحذر من الانسياق وراء القراءة الشكلية والسقوط في الإنجازات المستوردة، غير أن التوقف عند هذه الغاية لن يحقق جديدا، لأن التراث يمارس سلطته على الحاضر والمستقبل ،وهذا ما حصل فعلا في القراءة الإحيائية التي هيمنت فيها الأصول القديمة بشكليتها وحرفيتها، وأصبحت غاية مقصودة لذاتها.

إن القراءة الفاعلة التي يتبناها هذا الكتاب تعني :

١ ــ تأكيد أهمية تاريخية المقروء ، بمعنى أنها تنفي المعايير والأحكام المسبقة القائمة على أساس ديني ، أو مذهبي ، ومحاولة تأمل أي ظاهرة في إطار سياقها التاريخي والاجتماعي ، أي قراءة النص بوصفه موجودا هناك في الماضي ، وأن وجوده محكوم بسياقات معرفية وتاريخية واجتماعية ، وان اجتزاءه عن سياقه تعني قراءة ناقصة ومشوهة له .

إن التراث جزء من بناء معرفي أشمل ، وجزء من منظومة ، وينبغي فهمه في إطار منظومته ، وإن إخراجه عن منظومته يعني فهما مخلا لطبيعته وماهيته .

٢ ــ إن فهم التراث بوصفه موجودا هناك في إطار سياقه التاريخي لا يعني بالضرورة أنه منفصل عن القارئ إذ يمكن تأمله وفهمه وإدراك دلالاته .

٣ ــ نفي القراءة الانطباعية الانفعالية التي تصدر أحكاما مسبقة على الأشياء وتقيم قراءة تتأسس على عقلانية منهجية تؤكد أهمية النظر ، وتعلي من شأن التحليل والتعليل .

إنّ هذا النمط من الدراسة يوازن في الوعي بين إنجازات التراث النقدي وإمكاناته الفكرية والفنية وبين الوعي بالحاضر الذي يرفدنا برؤى وأدوات وتقنيات إجرائية، وتولّد من تلاحم الوعيين ــ الماضي والحاضر ــ تجادل متفاعل يجعل الدارس متبصراً بمعضلات الحاضر النقدية ونظائرها في التراث، وهذا من شأنه أن يدفع إلى تحسس هويتنا التي أخذت تترنح بين التغريب والتجهيل، كما أنه يبعث على إقامة حوار مستمر مثمر لا قطيعة فيه بين ماضينا وحاضرنا، ومن هنا تكتسب العلاقة الجدلية الفاعلة بالتراث أهميتها وحيويتها، وتتأكد جدواها وفائدتها .

إنّ تركيز البحث على دراسة المعتزلة يعني الكشف عن تصورات هذه المدرسة الفكرية المتميزة في أثناء معالجتها للقضية النقدية من زواياها المختلفة، كما أنه يساعد على الإحاطة الشاملة لوحدة تصور متكامل للمعضلات النقدية دون التشتت بين الآراء المختلفة والتيارات المتباينة، كما أنه يكشف من زاوية أخرى عن مقدار انسجام أتباع هذه المدرسة أو افتراقهم عن الأصول الفكرية والعقائدية التي يصدرون عنها، ومقدار التزامهم بالتحليل العقلي لاعتبارهم العقل أداتهم الجوهرية المتميزة.

واتجه البحث إلى دراسة المقياس النقدي الذي يستخدمه الناقد في تفسير النص الأدبي وتحليله وتقويمه، ويسعى البحث ــ من هذه الناحية ــ إلى الكشف عن آثار الفكر الاعتزالي في تحديد

مكونات المقياس، وتحديد دوره في التفاعل مع النص الشعري، والكيفية التي يسهم فيها المقياس في تمكين الناقد من درس النص الأدبي متجاوباً مع تفكيره من ناحية، ومستغلاً أدواته النقدية من ناحية ثانية .

إنّ المقياس النقدي لا ينفصل عن الفكر الذي يصدر عنه، ولا يبتعد عن طبيعة المشكلات التي أفرزها الواقع بل هو خاضع لهما بدرجات متفاوتة، بحسب نوعية المقياس ودوره في معالجة النص الأدبي، وبحسب إجابته عن المعضلات التي يشتمل عليها الواقع، كما أنّ المقياس النقدي ليس منفصلاً عن العناصر الجوهرية المكونة للتصور النظري النقدي إن لم يمثل الجوهر الذي يرتكز عليه هذا التصور، ولذا فإنّ دراسة المقياس النقدي تمثل تحاوراً وتفاعلاً بين الفكر وأدوات التحليل من ناحية، وبين الفكر والتصورات النقدية من ناحية ثانية، كما أنه يمثل تأسيساً لـــ « نظرية للشعر» في التراث النقدي من ناحية ثالثة .

ويتأسس هذا البحث على تمهيد وأربعة فصول، وخصصت التمهيد للعناية بمحورين : يعنى أولهما : بوصف مصادر البحث وتقويم مراجعه، وتتركز فيه العناية، بوصف مصادر البحث من جهتي المضمون والبيبلوغرافيا من ناحية، وتقويم الدراسات التي تعرضت إلى موضوع بحثنا على نحو من الأنحاء من ناحية ثانية، ويعنى المحور الثاني : بالأصول الفكرية للمعتزلة التي يتجلى من خلالها موقفهم من الله والعالم والإنسان .

ويتخصص الفصل الأول بـــ« المقياس اللغوي » وهو يهدف إلى الكشف عن جماليات الأنظمة اللغوية ــــ صوتية، وصرفية، ونحوية ــــ ويركز على التمايز بين معيارية هذه الأنظمة ومدى توظيفها لتأدية دلالات جمالية، ويحاول الكشف عن القوانين التي تتحكم في هذه الأنظمة ومدى كشفها عن جماليات يسعى الناقد إلى تأصيلها .

أما الفصل الثاني فيعنى بـــ «المقياس البلاغي » الذي يعنى أساساً بالتمايز بين الأداء النمطي ــــ العادي ــــ والأداء الفني ــــ الأدبي ــــ من حيث التشكيل، ومن حيث التغير الوظيفي، ويعنى أيضاً بالأنماط البلاغية التي يعتمدها هذان المستويان من الأداء، مما اقتضى تتبعاً لموضوعات عديدة : كالمحكم والمتشابه، والمجاز، والتشبيه، والاستعارة، ونحوها .

ويتخصص الفصل الثالث بـــ« المقياس النقدي » الذي يعنى بأربعة مقومات جوهرية في النظرية النقدية، أولها : لغة الشعر من حيث تشكيل هذه اللغة وتمايزها عن الأنماط اللغوية الأخرى، وثانيها : الإيقاع، ومقدار ما يؤديه من وظيفة من جهتي التشكيل من ناحية، والتأثير بالمتلقي من ناحية ثانية، وثالثها : الصورة الشعرية، من حيث وظيفتها وأنماطها وكيفية تشكيلها، ورابعها : بنية القصيدة في ضوء تركيب أبياتها، وتتالي وحداتها المختلفة .

ويعنى الفصل الرابع بــ« المقياس الجمالي » إذ يدرس « قيمة » الشعر من حيث علاقتها بالحسن والقبح العقليين، ومن حيث مكوناتها الخارجية والتشكيلية ، كما يدرس «المثل الأعلى » بوصفه معياراً جمالياً وعلاقته بالصورة الذهنية من جهة، وبالواقع من جهة ثانية، وكيفية تأدية دوره في تشكيل القصيدة،كما يعنى هذا الفصل بماهية الشعر من حيث المكونات الشكلية والخصائص النوعية، وتوقف أخيراً عند مهمة الشعر، إن كانت توصيلية أو تزيينية أو نحوهما .

إنّ هذا البحث قد تتبع مقاييس نقد الشعر من أبسط مستوياتها إلى أكثرها شمولاً، بمعنى أنه تتبع المقاييس ابتداء من عنايتها الجزئية بالوحدات الصوتية منفصلة أو ممزوجة بغيرها، ومروراً بالعناية بالأشكال البلاغية المتعددة، فضلاً عن تتبعه لغة الشعر والإيقاع والصورة وبنية القصيدة، وانتهاء بتتبع الأبعاد القيمية للنص الشعري، وماهية الشعر وتأديته للوظائف المختلفة، وهذا يعني أنّ البحث قد أحاط في الوقت نفسه بمقومات «نظرية الشعر » من زوايا مختلفة .

وينبغي أن أؤكد قضية مفادها أنّ توزيع مقاييس نقد الشعر بأنماطها المختلفة ــ لغوية، وبلاغية، ونقدية، وجمالية ــ إنما هو تقسيم فرضته طبيعة البحث، لأن هذه المقاييس ليست مستقلة ــ في الحقيقة ــ عن بعضها، فهي تتفاعل وتتقاطع، وتشترك في بعض المكونات والخصائص، فالمقياس اللغوي ــ مثلا ــ ليس مستقلا عن أداء أبعاد جمالية، كما أنّ المقياس البلاغي ليس منفصلاً عن الأنظمة اللغوية، فالفصل ــ في هذا السياق ــ متعمد فرضته طبيعة البحث .

أ . د . كريم عبيد هليل الوائلي

التمهيد

الأصول الفكرية للمعتزلة

(1)

إذا استثنينا المعرفة الضرورية التي أودعها الله فطرياً في الإنسان فإنَّ للمعرفة لــدى المعتزلــة بعدين جوهريين : أحدهما عقلي، والآخر نقلي، غير أنّ هذا التصنيف لبعدي المعرفة ليس دقيقاً تماماً، إذ إنّ أحدهما يسبق الآخر ويتأسس عليه، ففي حين يحتل العقل مكان الصدارة، ويعوّل عليه كغايــة ومعيار في آن، يتراجع النقل ــ الكتاب والسنة ــ إلى أداة نصية تخضع لأبعاد العقل، وحدوده، ولذا حصل التفاوت بين هذين البعدين ليكون العقل سابقاً، ويستخدمه الإنسان ليكشف به عن الحقيقــة وعن الحكم الشرعي على نحو إجمالي، ويكون النقل لاحقاً للعقل وخاضعاً له، وقابلاً للتفسير في ضوء معطياته .

ولقد عني المعتزلة كثيراً بالعقل واعتبروه أداتهم المعرفية الأساسية، واستخدموه في الجدل والنقاش، وأخضعوا له الظواهر الفلسفية الكبرى، وأقاموا على أساسه تصورهم عن الله والعالم والإنسان، ومن هنا جاء الحديث عن سبق العقل للسمع، وتحكّمه فيه، بل إنّ معرفة السمع لا تصح إلا بالعقل [1]، بمعنى أنّ معرفة القرآن ومعرفة الرسول لا تتم إلا بوجود العقل لأنهما ــ أي الرسول والقرآن ــ عرفا به، و لم يعرف بهما [2].

وتتخلق المعرفة لدى الإنسان أساساً، فهو الذي يصنعها مستعيناً بقدرته وبفعله النابع من هذه القدرة من ناحية، ومعتمداً على حرية الإرادة الإنسانية من ناحية ثانية، ولذلك فإنّ المعرفة التي يتلقاها الإنسان عن طريق الوحي ليست متقدمة على المعرفة الإنسانية، غاية ما في الأمر أنّ الأولى ــ أي الوحي ــ تزيد الثانية تخصيصاً، ليخلص المعتزلة من هذا إلى أنّ بعدي المعرفة متطابقان، وأنْ لا تناقض بين المعقول والمنقول، لأنّ الإنسان قادر بعقله على أنْ يميز بين الحسن والقبح، والشر والخير، وأنّ النص يؤكد ما توصل اليه العقل، ويزيده تخصيصاً، أو أنه يعرّفنا «بتفصيل الجملة المستقرة في العقل»[3] ولذلك أكد المعتزلة أنّ الإنسان مكلف نزل الوحي أو لم ينزل، ما دام الإنسان كائناً عاقلاً قادراً بعقله على الكشف والتمييز بين الحسن والقبح.

وحين يتعارض العقل والسمع، أو الدليل العقلي والدليل السمعي، فإنّ الدليل السمعي يخضع للدليل العقلي تأويلاً وتفسيراً، وهذا يعني أنّ رؤية الإنسان تُلقى ظلالها على النص السمعي فتصبغه بطابعها الخاص، على الرغم من أنّ المعتزلة تؤكد تطابق الدليلين، وتطابق نمطي المعرفتين العقلية والنقلية ، ويبقى التمايز بين المعرفتين قائماً، فالمعرفة البشرية تمثل تصوراً متخلقاً في داخل الإنسان، ونابعاً من إرادته وفعله، ومقترناً بعقله، أما المعرفة الإلهية فإنها تمثل تصوراً يفسر للإنسان : الله، والعالم، والإنسان، غير أنّ الإنسان يتحول إزاءها من مبدع إلى متلقٍ، فهو ليس صانعاً للمعرفة، وليس مسهماً في إيجادها، وإنما هو متلقٍ سيكون على أحسن الأحوال واعياً لمعطياتها .

ونخلص من هذا إلى أنّ المعتزلة أصحاب نزعة عقلية متميزة، فقد جعلوا العقل أداتهم في معالجة القضايا والظواهر، لأنه يمثل القوة القادرة على إرساء البناء الفكري، وبدونه لا يمكن إدراك الحقائق، كما أنه لا يمكنه أن يكشف عن القضايا إلا إذا بلغ درجة من النضج، وليس شرطاً تحقيق

---

[1] ــ القاضي عبد الجبار بن أحمد، المغني في أبواب التوحيد والعدل، ١٤/١٥١.

[2] ــ القاسم الرسّي، أصول العدل والتوحيد، ص ٩٦.

[3] ــ القاضي عبد الجبار بن أحمد، المختصر في أصول الدين، ص ٢٣٦

هذا بالوحي، لأنه ـــ أي العقل ـــ قادر بذاته، والقدرة تعني اشتماله على مجموعـــة مـــن المعـــارف والعلوم الخاصة التي متى « صحت في المكلف صح منه النظر والاستـــدلال والقيام بأداء ما كلف » ٤ [4].

(2)

يرتكز الاعتزال على أصول خمسة هي بحسب أهميتها في الترتيب : التوحيد، والعدل، والوعد والوعيد، والمنـــزلة بين المنـــزلتين، والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر ، فبــ«التوحيد» : يتحـــدد موقف المعتزلة من الله والعالم، وبـــ « العدل » : يتحدد موقفهم من الإنسان وحريته، ويمثل التوحيد والعدل الركنين الأساسين اللذين تتفرع عنهما بقية الأصول، إذ ينطوي « الوعد والوعيد » : علـــى موقف المعتزلة من مصير الإنسان، ويتحدد في « المنـــزلة بين المنـــزلتين » : موقـــف المعتزلـــة مـــن النظرية الأخلاقية، في حين يحدد «الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر » : موقفهم من القضية السياسية .

ويعني « التوحيد » لدى المعتزلة تنـــزيه الله سبحانه عن المماثلة والمشابهة لما ســـواه، فهـــو القديم الذي « لا يشاركه غيره فيما يستحق من الصفات نفياً وإثباتاً على الحد الذي يستحقه»5[5]، والتوحيد متعلق بالذات الإلهية وتنـــزيهها، وقد قاد هذا إلى الحديث عن صفات الله، وقسمها المعتزلة إلى : صفات ذات، وصفات أفعال، أما الأولى : فإنّ الله لا يوصف بأضدادها، ولا بالقـــدرة علـــى أضدادها، كالقدرة، والعلم، والحياة، والوجود ، ويجوز في الثانيـــة : أن يوصـــف الله بأضـــدادها، وبالقدرة على أضدادها، ومنها الكلام، أي كلام الله، الذي تفرعت عنه قضية خلق القرآن الشهيرة.

ويتصل التوحيد من زاوية أخرى بالإنسان وكيفية توحيده لله، إذ لا يصح أن يكون الإنسان موحدا إلا إذا علم بوحدانية الله، وما يستحق من صفات، ولابدّ له من الاعتقاد مع العلم والإقـــرار بذلك، لأن الإنسان « لو علم و لم يقرّ، أو أقرّ و لم يعلم لم يكن موحداً »٦ [6].

وإذا كان التوحيد تنـــزيه الله عن المماثلة والمشابهة لما سواه، فإنّ العدل تنـــــزيه الله عـــن الظلم، والظلم ـــ كما يعرّفه القاضي عبد الجبار بن أحمد ـــ « وضع الشي في غير موضعه » ٧[7]،

٤[4] ـــ القاضي عبد الجبار بن أحمد، المغني في أبواب التوحيد والعدل، ١١/٣٧٥

5[5] ـــ القاضي عبد الجبار بن أحمد، شرح الأصول الخمسة، ص ٢٨ .

٦[6] ـــ نفسه، ص ٢٨.

٧[7] ـــ نفسه، ص ٢٨ .

وفي ضوء مفهوم المخالفة فإنّ العدل يعني وضع الشيء في موضعه ، ويقود مفهوم العدل إلى أنّ أفعال الله كلها حسنة، وأنه لا يفعل القبيح، ولا يخل بما هو واجب عليه، أو أنّ العدل تنــزيهه ــ سبحانه ــ عن أمور ثلاثة :

أولــهــا : القبائح أجمع .

وثانيها : تنــزيهه عن أنْ لا يفعل ما يجب من ثواب وغيره .

وثالثها : تنــزيهه عن التعبد بالقبيح وخلاف المصلحة وإثبات جميع أفعاله حكمة وعــدلاً وصواباً ٨ [8].

ويتصل مفهوم العدل من ناحية أخرى بالإنسان وحريته، لأن عدالة الله تقتــضي أنّ الله لا يكلف الإنسان ما لا يطيقه، كما أنّ الإنسان حر في إرادته واختياره، وحر في قدرته على خلق أفعاله خيرها وشرها ، وإذا كان الإنسان يصنع أفعاله بإرادته جاز أنْ نصفها بالحسن والقبح، ويرى المعتزلة أنه يمكن بالعقل إدراك قبح الأشياء والظواهر والأعمال وحسنها، وأنّ الحسن والقبح يمثلان قيماً ذاتية كائنة في الأشياء والأفعال، ولهذا فهما بُعدان عقليان ثابتان، وليسا نسبيين يتغيران بــتغير الأزمــان والأذواق .

أما الوعد والوعيد فعلى الرغم من أنهما محكمان بمنطق العقل ومرتبطان بالفعل الإنــساني فإنهما ينبئان عن مصير الإنسان في العالم الآخر، لأنّ الإنسان مكلف في هذه الحياة، فلابدّ لــه مــن حساب على أعماله هذه، وهذا يعني ارتباط أفعال الإنسان بالعدالة الإلهية مــن ناحيــة، وبالحريــة الإنسانية من ناحية أخرى، ولذا فإنّ الوعد والوعيد مقترنان بوعي الإنسان بأنّ الله « وعد المطــيعين بالثواب وتوعد العصاة بالعقاب، وأنه يفعل ما وعد به وتوعد عليه لا محالة، ولا يجوز عليه الخلــف والكذب»٩ [9].

ولقد عُرفت المعتزلة بمقولتها الشهيرة « المنــزلة بين المنــزلتين » في حق مرتكب الكــبيرة، وقد اختلفت الفرق الإسلامية في موقفها من مرتكب الكبيرة، فذهب بعضها إلى إيمانــه، وذهــب بعضها إلى كفره، غير أنّ المعتزلة توسطت في ذلك، وجعلت مرتكب الكبيرة فاسقاً، فهو في منــزلة بين منــزلتي الكفر والإيمان، أي أنه ليس مؤمناً، لأن المؤمن لا يرتكب الكبيرة، وإن ارتكبها تــاب

٨[8] ــ القاضي عبد الجبار بن أحمد، المختصر في أصول الدين، ص ١٦٩ وانظر له أيــضاً : شــرح الأصــول الخمسة، ص ١٣٢.

٩[9] ــ القاضي عبد الجبار بن أحمد، شرح الأصول الخمسة، ص ١٣٥ ــ ١٣٦

عنها، وهو ليس كافراً، لأنه موحدٌ مؤمن بالله، فهو فاسق، وأن أحكام المؤمن لا تجري عليه، وكذلك أحكام الكافر، فله «اسم بين الاسمين وحكم بين الحكمين»١٠ [10].

ويمثل الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر أداة تغييرية يسعى المعتزلة إلى تمكينها في الواقع الاجتماعي لتقود إلى بعدين : أخلاقي وسياسي في آن واحد، ويستدل المعتزلة بالعقل لتحقيق هذا البعد، لأنه من الحسن العقلي أن يمنع المعتزلي فعل القبيح، كما يستعينون بالنقل من الآيات القرآنية الكريمة والأحاديث النبوية لتعضيد وجهة نظرهم، وقد قسّم المعتزلة المعروف إلى واجب ومندوب، أما المناكير فكلها من باب واحدة، ويجب النهي عنها، لأنّ «النهي إنما يجب لقبحها، والقبح ثابت في الجميع » ١١[11] .

(3)

وقد عني المعتزلة بحرية الإنسان لكونها تؤكد أهمية العقل ودوره في اختيار الإنسان لأفعاله من ناحية، ولكونها تؤكد العدل الإلهي أحد أبرز أركان الأيديولوجية الاعتزالية من ناحية ثانية، وترتبط المسئولية بالحرية ارتباط المعلول بعلته، فإنْ انتفت الحرية انتفت المسئولية، إذ كيف يكلف الله سبحانه الإنسان وهو مجبر على أفعاله، وكيف يثيبه أو يعاقبه على فعل لم يرتكبه ؟ .

وقد حد المعتزلة الفعل بأنه « ما يحصل من قادر من الحوادث » ١٢[12] وتتأتى أهمية القدرة لتعني الإحداث والإيجاد، لأنّ كل ما يحدث من القادر يقال له فعله، ويقاس الغائب على الشاهد، فكما انّ الكتابة تحدث من الكاتب، ونقول إنها فعله، كذلك يقال عن الأجسام التي أحدثها الله إنها فعله .

والفعل بهذا المعنى لا يصح صدوره عن الإنسان كما لا يتم تحقيقه إلا بقدرة سابقة لوجود الفعل، والقدرة ـــ كما يقول القاضي عبد الجبار بن أحمد ـــ « معنى موجود في الجسم، يصح من العبد الفعل، والتصرف بها، ويمكن لأجله أن يتحرك بدلاً من أن يسكن، وأن يقوم بدلاً من أن يقعد، والله عز وجل ركبها في جسم العبد كي يطيع ولا يعصي » ١٣[13] فالقدرة في ضوء هذا كله تتسم بالخصائص الآتية :

١٠[10] ـــ القاضي عبد الجبار بن أحمد، المختصر في أصول الدين، ص ٢٤٨

١١[11] ـــ القاضي عبد الجبار بن أحمد، شرح الأصول الخمسة، ص ٧٤٥.

١٢[12] ـــ نفسه، ص ٣٢٤ .

١٣[13] ـــ القاضي عبد الجبار بن أحمد، المختصر في أصول الدين، ص ٢١٦

أنها من أفعال الله وقد ركبها في جسم الإنسان .

تتميز القدرة بأنها أداة، شأنها شأن السيف، إذ يصلح السيف لقتل المؤمن، ويصلح للجهاد في سبيل الله، وتكمن وظيفة القدرة في إحداث الفعل، وإخراجه من العدم إلى الوجود ــ على حد تعبير القاضي عبد الجبار بن أحمد ١٤[14] ــ أو أنها صفة يتمكن بها الإنسان من الفعل أو الترك١٥[15].

لا يتم الفعل إلا بها، إذ يصح من الإنسان الفعل والتصرف بها، بحيث يمكن أن يتحرك وإن يسكن، وأن يقوم وأن يقعد .

إنَّ القدرة تسبق الفعل، فهي متقدمة عليه، ولا تقع القدرة بوقوع الفعل، فالقدرة «متقدمة على مقدورها غير مقارنة له » ١٦ [16].

ونخلص من هذا إلى أنّ الله سبحانه أقدر البشر على خلق الأفعال، وهذه الأفعال على ضربين : ضرب يصدر عن الإنسان وتكون القدرة هي التي أحدثته، ولكنه خالٍ من قصد الإنسان وإرادته، لأنّ القادر قد يحدث الفعل لمجرد كونه قادراً، وهو ما يصدر عن الساهي والنائم، وهو ما أطلق عليه القاضي عبد الجبار بن أحمد بأنه « ما له صفة زائدة على حدوثه وصفة من جنسه » ١٧[17] أما الآخر فيقترن بقصد الإنسان وإرادته، أو هو « ما ليس له صفة زائدة على ذلك » ١٨[18] أو « أنه فعل العالم بما يفعله» ١٩[19] ، فالضرب الأول : يفتقر إلى القصد والإرادة، والثاني : يقترن بهما، إذن فهناك أفعال مقترنة بالإرادة، وأخرى مفتقرة إليها، وهي الأفعال اللاإرادية، والإنسان ليس مسئولاً عنها، لأنها لم تقع بحسب قصده ودواعيه، ولا تنتفي بحسب كراهته، وهي بخلاف الأفعال الإرادية التي تقع بحسب قصد الإنسان ودواعيه، أي أنها مقترنة بإرادته، وحين يؤكد القاضي عبد الجبار بن أحمد اتفاق أهل العدل على أنّ أفعال العباد من تصرفهم، فإنه يقصد أفعالهم الإرادية، وما

١٤[14] ـــ القاضي عبد الجبار بن أحمد، المغني في أبواب التوحيد والعدل، ٦/٩٣ .

١٥[15] ـــ الجرجاني، التعريفات، ص ١٢.

١٦[16] ـــ القاضي عبد الجبار بن أحمد، شرح الأصول الخمسة، ص ٣٩.

١٧[17] ـــ نفسه، ص ٣٢٦ .

١٨[18] ـــ نفسه .

١٩[19] ـــ نفسه .

يتولد عنها، وهي التي يصدق عليها أنه لا فاعل لها ولا محدث سواهم، وأنّ الله أقدرهم عليهـــا، أي أوجد القدرة فيهم لتمكينهم من خلق هذه الأفعال ٢٠ [20].

إذن فالفعل الإرادي ــ في ضوء ما سلف ــ هو ما توافر فيه عنصران : أولهما : القـــدرة بكل خصائصها السالفة، وثانيهما : الإرادة التي تقتضي حدوث الفعل على هذا الوجه دون ســـواه ٢١[21]، كما أنها تمثل مَيلاً بالنفس باعتقاد النفع ٢٢[22]، ومن هنا تتأتى الرغبة في إحداث الفعـــل أو العزم على تحقيقه، وينطوي هذا المعنى للإرادة على تفكير ومعرفة، لأنّ النفس الإنسانية لا تميل إلا بعد أنْ تعرف وتختار، بل إنّ الاختيار ــ عند القاضي عبـــد الجبـــار بن أحمد ــ إنما هـــو إرادة بالنتيجة ٢٣[23]، ولذلك جاء الحديث عن القصود والدواعي والكواره والصوارف لأنه بموجبها يقع الفعل أو يمتنع .

ويُحدث الإنسان الأفعال لأنها واقعة من جهته بحسب قصده ودواعيه وعلمه وقدرته، وأنه قد يُمدح عليها وقد يُذم، وأنّ هذه الأفعال لا يتحقق وجودها في الواقع إلا بـــأدوات وآلات، ولا يصح عقلاً أن توصف هذه الأفعال بأنها أفعال الله، لأنه يعيب عليه أنْ يكون ظالماً بمحاسبة الإنسان على فعل لم يفعله، كما أنّ أفعال الله لا تذم لأنها كلها حسنة لا قبح فيهـــا، وأنّ الله لا يحتـــاج إلى واسطة لتحقيق أفعاله .

ويكمن الفرق بين الفعل الإلهي والفعل الإنساني في أنّ الإنسان يقصد إلى الفعـــل بإرادتـــه وعلمه، ويتحقق وجود الفعل عبر قدرة الإنسان، فقيامه، وقعوده، وكلامه، وكتابته، كلها أفعـــال قصد الإنسان وقوعها وحدوثها، فهي مقترنة بإرادته هو ؛ أما الفعل الإلهي فهو مـــا يتعـــذر علـــى الإنسان وقوعه بحسب قصد الإنسان ودواعيه، وليس الإنسان مسئولاً عن هذا الفعل، لأنه فعل الله، وإنما يكون الإنسان مسئولاً عن الفعل الإنساني الإرادي، وما يتولد عنه ، لأنه يكون قد أحدثه عـــن وعي ومعرفة وقصد، كما أن الإنسان ليس مسئولاً عن فعل لم يقصد إليه وإنْ نسب إليـــه، كفعـــل النائم والساهي .

٢٠[20] ــ القاضي عبد الجبار بن أحمد، المغني في أبواب التوحيد والعدل، ٣/٨.

٢١[21] ــ نفسه، ٦ /٩٤ و ٨/٦٤ .

٢٢[22] ــ الجرجاني، التعريفات، ص ١١ .

٢٣[23] ــ القاضي عبد الجبار بن أحمد، المغني في أبواب التوحيد والعدل، ٦/٥٦ .

وتمثل الكتابة والصياغة فعلين إنسانيين لأنهما مرتبطان بقدرة الإنسان وإرادتـــه وعلمـــه، ويخضعان، شأنهما شأن الأفعال الإرادية الأخرى، لأحكام الحسن والقبح « لأن الفعل المقصود يجب كونه قبيحاً أو حسناً»٢٤[24] أما الفعل الذي يصدر عن القادر دون قصد ووعي منه، فهـــو لـــيس مسئولاً عنه، ومن ثم، فإنّ أحكام الحسن والقبح ليست منطبقة عليه

ان الفعل الإنساني لا يتحقق إذن إلا إذا كان الإنسان قادراً ومريداً، وتقترن بالإرادة المعرفة والعلم، غير أنّ بُعدي القدرة والإرادة ليسا منفصلين عن العقل، لأن الإرادة في أثناء ترددهـــا بـــين الأفكار المتغايرة إنما تميل نحو أحدها مسترشدة بالعقل، ومن هنا يتدخل العقل في أخطـــر عمليـــات إحداث الفعل، وهو تأثيره في إرادة الإنسان، هذا من جهة إحداث الفعل، أما من جهة الحكم عليـــه فإنّ الفعل يخضع بالنتيجة لحكم أخلاقي عقلي، وهو كونه حسناً أو قبيحاً، والحكم يرتكـــز علـــى مقومات عقلية، ولذا فإنّ الحسن ليس قيمة مفروضة على الفعل بوحي أو تشريع، وكذلك القـــبح، وإنما الحسن ــــ على خلاف الأشاعرة ــــ كائن في الفعل ذاته، بمعنى أن الحسن والقبح يمثلان قيمتين موجودتين في الأفعال ذاتها .

(4)

وقد اختلفت الفرق الإسلامية في أصل نشأة اللغة بين الوقف والاصطلاح، وذهب المعتزلة إلى الاصطلاح، ليرتبط هذا ببعدين : أحدهما : يتصل بالتوحيد، لأنّ المعتزلة تسعى إلى تنـــــزيه الله سبحانه عن المماثلة، فاعتبرت الكلام واحداً من صفات الأفعال عند الله، وهذا يقود إلى أنّ كلام الله محدث، كي يقرروا أنّ القرآن الكريم مخلوق وليس قديماً، وثانيهما : يتصل بتكليف الإنـــسان، لأنّ الخطاب والتكليف لا يصحان من الله ــــ سبحانه ــــ إلا بعد أنْ يتواضع البشر على اللغات، ولذا أكد القاضي عبد الجبار بن أحمد٢٥[25] ضرورة أنْ يتواضع أهل العقول على لغة حتى يفهموا عن الله مـــا يخاطبهم به، أي أن أبرز غاية وأظهرها للتواضع على اللغات هي القدرة على تلقي الشرائع .

وقد جاء الخلاف بين المعتزلة والأشاعرة حول الآية القرآنية الكريمة « وعلّـــمَ آدمَ الأسمـــاءَ كلّها»٢٦[26] فذهب الأشاعرة إلى الوحي والإلهام، أي إلى توقيفية اللغة، وذهب المعتزلة إلى الوضـــع والاصطلاح، لأنهم يرون أن المراد من الآية الكريمة أن الله سبحانه « علمه ــــ أي علـــم آدم ــــ مـــا

٢٤[24] ــــ نفسه، ٦٣/١١ .

٢٥[25] ــــ نفسه، ١٧٨/٥ .

٢٦[26] ــــ سورة البقرة، آية : ٣١ .

تقدمت المواضعة عليه » ٢٧[27]، بمعنى أن آدم قد عرف لغة تواضع عليها، سواء بينه وبين حواء، أو بينه وبين الملائكة، ويجزم القاضي عبد الجبار بأن ظاهر الآية يدل على أنّ تعليم آدم الأسماء على ما تقدمت المواضعة عليه لأنّ «الاسم إنما يُسمى اسما للمسمى بالقصد » ٢٨[28]، وهذا يعني أن الاسم يتعلق بمسماه، وهذا التعلق بمنزلة الإخبار عن الشيء والعلم به والدلالة عليه لأنّ « معاني الأسماء ثابتة لا تتغير باختلاف الأسماء واللغات» ٢٩[29]ولذلك فإنّ معاني المسميات ثابتة لا ينتاها التغير، بينما تخضع المسميات للتطور اللغوي، في سياق اللغة الواحدة، وفي سياق اللغات المختلفة، ومن هنا يصح القول إنّ اللغات يصح لها التغير بحسب الأغراض والدواعي، ولما كانت المقاصد والأغراض والدواعي تتفاوت وتتغاير فإنها قد دفعت إلى تسمية المسمى بالاسم بحسبها وبحسب ما تواضع عليها الإنسان، ومن هنا جاء اختلاف المقاصد في الأسماء وتبعه اختلاف مسمياتها بحسب اللغات ٣٠ [30].

إنّ المعتزلة عمدوا في جانب من دراستهم اللغة إلى التأويل في تحليل النصوص وتفسيرها، فهم يرون أنّ المواضعة تقتضي الإشارة إلى الأشياء، لأنه بالإشارة نعلم أنه «قصد الاسم المسمى المخصوص»[31]31 ليعني هذا إرجاع المواضعة للإنسان، وأنّ تبليغ الرسالة السماوية إنما يتم في اللغة نفسها التي تواضع عليها الناس، لأنّ الله لا يجوز عليه أنْ يواضع أحداً من عباده، ولأنّ طبيعة المواضعة بما فيها من إشارة للأشياء، وإيماء لها بالجارحة، لا يصح إطلاقها عليه سبحانه، ولذلك يبطل أن تتم المواضعة بين الله وعباده، من أجل تنزيه الله سبحانه عن التجسيم والتشبيه ٣٢ [32].

أما كيفية المواضعة فهي لدى القاضي عبد الجبار بن أحمد أنْ يواضع رجل آخر على جعل كلمة مخصوصة اسماً لمسمى، ومتى ما أطلقت هذه الكلمة فإنها تدل على المسمى، ولا يمتنع معرفة هذا

٢٧[27] ــ القاضي عبد الجبار بن أحمد، متشابه القرآن، ص ٨٣ .

٢٨[28] ــ القاضي عبد الجبار بن أحمد، المغني في أبواب التوحيد والعدل، ٥/١٦٩ .

٢٩[29] ــ نفسه، ٥/١٧٢ .

٣٠[30] ــ نفسه، ٥/١٦٠.

[31]31 ــ نفسه، ٥/١٦٤ .

٣٢[32] ــ ابن جني، الخصائص، ١/٤٥.

الوضع لغيرها، ليصير لغة للجماعة، ولذلك يقال : « في اللغة العربية إنها لغة لسائر من تحدث إذا اتبع من تقدم في المواضعة » ٣٣ [33].

وإذا كان القاضي عبد الجبار بن أحمد يقلل من أهمية البعد الاجتماعي في نشأة اللغة فإنّ ابن جني يعطيه أهمية خاصة إذ يرى أنّ الحاجة الاجتماعية وضرورة الإبانة عن الأشياء هما اللذان يدفعان إلى التواضع، ولذلك فإنّ نشأة اللغة تتم بأن « يجتمع حكيمان أو ثلاثة فصاعداً، فيحتاجوا إلى الإبانة عن الأشياء والمعلومات فيضعوا لكل واحد منها سمة ولفظاً إذا ذكر عرف به ما سماه » ٣٤ [34].

وبقي ابن جني رغم اعتزاليته متردداً بين الوقف والاصطلاح، على الرغم من أنه يؤكـــد أنّ أكثر أهل النظر تذهب إلى الاصطلاح ، وحين ينقل عن أستاذه أبي علي الفارسي قوله بالتوقيف ينقل عنه في الوقت نفسه أنه قال في الآية القرآنية الكريمة «وعلّمَ آدمَ الأسماءَ كلّها » على أنّ آدم قد واضع عليها ــ أي اللغة ــ كما أنّ لابن جني رأياً آخر في أصل اللغة وهو محاكاتها لأصوات المسموعات كدوي الريح وخرير الماء، ويرى أنّ هذا هو الأصل ومنه تولدت اللغات، ويصف المحاكاة بأنهـــا « وجه صالح ومذهب متقبل»٣٥ [35].

ولقد شغلت المعتزلة قضية المواضعة في اللغة لاتصالها بجذر عقائدي يحاول إرساء مفهـــوم «خلق القرآن »، وكون كلام الله محدثاً وليس قديماً، غير أنّ هذا لم يشغلهم ــ تماماً ــ عن تحديـــد طبيعة اللغة، فهي لدى ابن جني « أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم » ٣٦ [36]حيث أرسى ابن جني ــ هنا ــ طبيعة اللغة الرمزية المعتمدة على الأصوات اللغوية، ويمثل هذا الجانب المادي من اللغة، ويشتمل على الدلالات والمعاني، لتكون وظيفة اللغة توصيل الأفكار بين الإنسان والآخرين، وبهـــذا يُلمح ابن جني إلى الطبيعة الاجتماعية للغة .

وقد تمكن المعتزلة من التلميح إلى الطبيعة الرمزية للغة، والى إشاريتها، وهم بهذا يقتربون من أظهر التصورات الحديثة التي تجعل من اللغة نظاما من الرموز والإشارات، وتتم دراسة اللغة تحت علم

٣٣[33] ــ القاضي عبد الجبار بن أحمد، المغني في أبواب التوحيد والعدل، ١٦١/٥.

٣٤[34] ــ ابن جني، الخصائص، ٤٤/١.

٣٥[35] ــ نفسه، ٤٠/١ ــ ٤١.

٣٦[36] ــ نفسه، ١/ ٣٣ .

يطلق عليه السيمولوجيا Semeiology « علم الرموز » وهو أحد العلوم التي استخدمت لتدل على اللغة وغيرها من الأنظمة الرمزية والإشارية [37]37 .

وإذا كان المعتزلة قد ألمحوا إلى الجانب الإشاري من اللغة فإنهم لم يستطيعوا أن يميزوا بين اللغة Langue والكلام Parole على النحو الذي نراه لدى دي سوسير الذي يرى أنّ اللغة تمثل نظاماً اجتماعياً يرتكز على رموز صوتية تشتمل على دلالات ومعان اتفق عليها المجتمع، أما الكلام فانه يمثل الاستخدام الفردي لهذا النظام ٣٨[38]، فالكلام لدى ابن جني يدل على اللفظ المستقل بنفسه، ويتميز بكونه مفيداً لمعناه، ولكن ابن جني يذهب إلى المقارنة بين الكلام والقول ويلتقي فيه الأخير مرة مع الكلام، ويفترق عنه مرة أخرى، لأنّ القول كل لفظ نطق به اللسان، فيلتقي بالكلام إذا كان القول تاماً، ويفترق عنه إنْ كان ناقصاً ٣٩[39]، وعلى الرغم من عناية ابن جني بالحدود النحوية لمفهومي « الكلام » و« القول» فإنه يحاول ربطهما بتجليات واضحة من المفاهيم الاعتزالية، ليشير إلى فروق دلالية بينهما، لأنّ الكلام له دلالة أشمل وأدق وأعمق من القول، ولذلك قلنا « كلام الله » و لم نقل « قول الله » .

ويتحدد الكلام لدى القاضي عبد الجبار بن أحمد بأنه « ما حصل فيه نظام مخصوص من هذه الحروف المعقولة، حصل في حرفين أو حروف » ٤٠[40]، وبهذا يتداخل في هذا التحديد مفهوما الكلام واللغة على النحو الذي أرساه دي سوسير، إذ يؤكد هذا الحد في أحد جوانبه الطبيعة الرمزية للغة، ويشتمل على الاستخدام الفردي لها ضمناً ، فالكلام لدى القاضي عبد الجبار بن أحمد لابد أنْ يتوافر فيه عنصران :

أولهما : الحروف المعقولة، وهو يعني بها الأصوات المشتملة على الدلالات إذا تركبت مع غيرها، لأنّ الحرف وحده لايعدو كونه صوتاً لا دلالة له، شأنه شأن الأصوات الأخرى كصرير الباب مثلا .

---

[37]37 ـــ *Cuddon J. A , A Dictionary of literary terms p. 613* وانظر : دي سوسير، محاضرات في الألسنية العامة، ص ٢١، ومابعدها.

[38]٣٨ ـــ دي سوسير، محاضرات في الألسنيةالعامة، ص ٢١، وانظر ايضا *Cuddon J. A Dictionary of literary terms p .355*

[39]٣٩ ـــ ابن جني، الخصائص، ١/١٧ ـــ ٢٢ .

[40]٤٠ ـــ القاضي عبد الجبار بن أحمد، المغني في أبواب التوحيد والعدل، ٧/٣ .

ثانيهما : النظام الخاص لهذه الحروف، لأنه بهذا النظام تتألف الكلمة، ويتداخل ـــ هنا ـــ النظام بطبيعة الأصوات، لأنّ الحروف لدى القاضي عبد الجبار بن أحمد إنما هي « أصوات مقطعـــة » ولأن الكلام « لا يكون حروفا منظومة دون ذكر الأصوات» ٤١[41].

وإذا كان التحديد السالف يشير في بعض جوانبه إلى اللغة فإنّ القاضي عبد الجبار بن أحمد قد أكد في مكان آخر أنْ الكلام « هو الصـــوت الواقع على بعض الوجوه » ٤٢[42]، ليدل هـــذا على اللغة والكلام في آن واحد، ودلالته على اللغة تكمن في الإشارة إلى النظام الرمزي، كما أنـــه يشتمل على الاستخدام الفردي لهذا النظام، لأنّ وقوع الصوت على وجه، أو بعض الوجوه، معنـــاه تدخل الإرادة الإنسانية في إحداث الكلام، ومن هنا يتأتى الجانب الفردي للكلام.

ويمثل الكلام من ناحية أخرى بعداً إشارياً صوتياً يغاير الكتابة بوصفها « أمـــارة للكـــلام »٤٣[43]، وهي ـــ الكتابة ـــ نظام إشاري حسي مرئي، يمكننا القول إنها تنطوي على أبعاد مكانية، في حين يمثل الكلام أبعاداً زمانية تتتابع فيها الأصوات وتتضام إلى بعض لتقود إلى الـــدلالات الـــتي يقصدها المتكلم، أما الكتابة فإنها تمثل بعداً مكانياً تكون حاسة البصر أداة الإنسان في إدراكه ، وهذا يعني أنّ اللغة أمر آخر غير الكتابة، لأن اللغة نظام يعبر عنه بالرموز الصوتية، في حين تمثـــل الكتابـــة الصورة الإشارية لهذا النظام الرمزي[44]44،

ويرفض المعتزلة أن يكون الكلام معنى في النفس، رافضين بهذا مفهوم الكلام النفسي عنـــد الأشاعرة، لأن الكلام يمثل ظاهرة مادية محدثة لا يصح وجودها إلا بعد حدوثها، أما ما يوجـــد في النفس فليس كلاماً، وإنما هو العلم بكيفية الكلام، إذ تنطوي النفس على فكر فيه القصد على إيجاد الكلام وإحداثه٤٥[45].

٤١[41] ـــ نفسه، ٧/٧.

٤٢[42] ـــ نفسه، ١٢/٧ .

٤٣[43] ـــ نفسه، ١٩٢/٧ .

44[44] ـــ *Bloomfield , Language p ,12*

٤٥[45] ـــ القاضي عبد الجبار بن أحمد، المغني في أبواب التوحيد والعدل، ١٧٩/٧.

إن مادة الكلام هي الألفاظ التي تواضع الناس عليها في اللغة، ولذلك كان القرآن الكريم من «جنس الكلام المعقول من الشاهد، وهو حروف منظومة وأصوات مقطعة » ٤٦[46] وهذا يعـــني أن القرآن الكريم قد صيغ من المفردات التي تواضع الناس عليها، والتي يستخدمونها في تعاملهم اليـــومي وفي نقل أفكارهم، ويدل هذا من ناحية ثانية على أنّ القرآن الكريم مخلوق محدث، « لم يكن ثم كان، وأنه غير الله عز وجل، وأنه أحدثه بحسب مصالح العباد، وهو قادر على أمثاله » ٤٧[47] ، ويلتقي ـــ من هذه الناحية ـــ النص القرآني مع النصوص الأدبية الأخرى، في أنّ كليهما من المادة اللغوية ذاتها، وصيغا بطرائق مخصوصة من هذه المادة، وأن كلاً منهما مخلوق محدث، كان بعد أن لم يكن، ويفترق النص القرآني عن غيره من النصوص بأنه معجز في إبداعه، وليس النص الأدبي كذلك .

ونخلص من هذا كله إلى أنّ كلام الله صفة من صفات الفعل، وصفات الفعل هي التي يجوز أن يوصف الله بأضدادها وبالقدرة على أضدادها، ليتوصل المعتزلة من هذا إلى خلق القرآن الكـــريم، أما الكلام الإنساني فهو فعل من الأفعال الإرادية المحكمة التي يشترط المعتزلة فيها القـــدرة والإرادة والعلم بكيفية حدوثها، ويوصف الإنسان بأنه متكلم اذا أحدث الكلام بحـــسب قـــصده وإرادتـــه ودواعيه .

ويوصف الكلام الإنساني ـــ في ضوء ما سلف ـــ بالحسن والقبح، ويفتش الإنسان عـــن حسنه وقبحه في الفعل الإنساني ذاته ـــ أي الكلام ـــ ومن الطبيعي أن يشتمل الكلام ـــ حـــديثاً أو نصاً أدبياً ـــ على جوانب الحسن والقبح شأن الأفعال الإرادية الأخرى، في حين لا يوصف الفعـــل الإلهي إلا بالحسن، ولذلك فالقرآن الكريم كله حسن، لأنه كلام الله وفعله، شأنه شأن كل أفعال الله لا قبح فيه البتة .

الفصل الأول

المقياس اللغوي

٤٦[46] ـــ نفسه، ٣/٧ .

٤٧[47] ـــ نفسه، ٣/٧ .

جماليات النظام الصوتي :

(1)

إنّ الحديث عن الكلام لدى نقاد المعتزلة في القرن الرابع الهجري يقترب من حـــديث دي سوسير عن اللغة ٤٨[48] ولذلك فاللغة ـــ في ضوء هذا التمايز ـــ تتحدد أساسا بأنها أصوات، وهذا يؤكد بعدها الرمزي المنطوق، وهو ينطوي بطبيعته على دلالة ما ، ولذلك ألفينا القاضي الجرجاني في الوساطة ٤٩[49] يؤكد بعدها السمعي لا البصري، وعلى أنّ محلها من الأسماع محل النـــواظر مـــن الأبصار، ليخلص من هذا إلى خصائص إيقاعية كائنة في الكلمات، فمنها ـــ أي الكلمات ـــ المحكم الوثيق، والجزل القوي، والمنمق الموشح.

ونلحظ تمايزاً جديراً بالتنويه لدى القاضي عبد الجبار بن أحمد الذي يميـــز بـــين الكـــلام والصوت، لأن الصوت ـــ لديه ـــ قد يدل على ترميز له دلالة لغوية أو لا يدل أصلاً، لكون الإنسان قادراً على إحداث العديد من الأصوات، وليست لها أدنى علاقة باللغة لافتقارها إلى دلالات متواضع عليها، ولأن « الصوت ـــ الرمز » يقتضي وعيا لطبيعة تأديته، وطبيعة وظيفته، ويقتضي، أيضاً، وعياً لكيفية استخدام جهاز النطق، أو على حد تعبير القاضي عبد الجبار بن أحمد « بأن الكلام يحتاج إلى العلم بتصريف الآلة التي هي اللسان وغيرها على بعض الوجوه » ٥٠. [50]

ويتجاوز القاضي عبد الجبار بن أحمد ذلك إلى ضرورة التمايز بين الأصوات اللغوية ذاتهـــا، وتعقّل هذا التمايز، ليتمكن الإنسان من المفارقة بين المتصل منها ببعض أو الممتنع، ومن هنا استخدم القاضي عبد الجبار بن أحمد مصطلح « الحروف المنظومة على وجه مخصوص » بدلا من مصطلح « التأليف » الذي يؤثره ابن جنّي والرماني، ولذلك فإن الحروف ـــ لدى القاضي عبد الجبار ـــ تترتب في الحدوث على وجه وتتصل لتدل على معنى معين ٥١[51]، وهذا يتضمن بذاته حدوث الحـــروف زمانياً كي تتماثل مع الموسيقى بوصفها فناً زمانياً، غير أنّ القاضي عبد الجبار بن أحمد يُميـــز بـــين الرموز اللغوية المنظومة والرموز المكتوبة، لأن المنظومة لديه هي « الصوت الواقع على وجه » معـــين

٤٨[48] ـــ دي سوسير، محاضرات في الألسنية العامة، ص ٣١ ومابعدها .

٤٩[49] ـــ الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص ٤١٢ .

٥٠[50] ـــ القاضي عبد الجبار بن أحمد، المغني في أبواب التوحيد والعدل، ٢٢/٧.

٥١[51] ـــ نفسه، ٧/٧ .

من الدلالة، أي أنّ إرادة القصد ـــ هنا ـــ هي التي تحدد وجهته إلى هذه الناحية أو تلك، أما الكتابة فلا تعدو أن تكون « أمارة للكلام »٥٢[52]، وهذا يعني أنّ الأصوات إنما هي رموز للدلالات الكائنة في الذهن، أو رموز للأشياء الكائنة في الواقع الخارجي، فهي رموز للتصورات والأشـــياء، في حـــين تكون الكتابة رمزاً للرمز، لأنها « أمارة » للرمز أو للصوت المنطوق، ويقترب هذا التصور إلى حد ما من تصور بلومفيلد الذي يرى أنّ الكتابة ليست اللغة، وإنما هي الشكل الإشاري للأصوات[53]53.

ويتداخل لدى ابن جنّي مفهوم الصوت بالحرف، فالصوت لديه « عرض يخرج مع النفس مستطيلا حتى يعرض له في الحلق والفم والشفتين مقاطع تثنيه عن امتداداته واستطالته، فيسمى المقطع أينما عرض له حرفا » ٥٤[54] فالحرف هو الصوت الذي يحدث من جراء المقـــاطع الـــتي تعتـــرض الصوت الصادر من الإنسان، فيوجهها هذه الناحية لا تلك ويكتسب صفة بحسب « المقـــاطع » ـــ أي مخارج الحروف ـــ ولذلك فإنّ أجراس الحروف تختلف باختلاف مقاطعها.

ويُحدث جهاز النطق الأصوات، وهو يشبه إلى حد ما آلتين موسيقيتين هما : الناي والعود، فالصوت يخرج من الناي مستطيلاً أملس ساذجاً ليشبه هذا الألف إنْ لم يعترضها مقطع، ولكـــن إذا وضع الزامر أنامله على خروق الناي المنسوقة، وراوح بين أنامله اختلفت الأصوات، وكذا العـــود، فإذا ضرب وتره وهو مرسل سيكون له صوت يختلف فيما لو حصرت آخر الوتر، والصوت الـــذي يؤديه الوتر من غير حصر يكون أملس مهتزاً، ويختلف باختلاف الوتر وصلابته، وضعفه ورخاوتـــه، فهو ـــ والحالة هذه ـــ يشبه جهاز النطق الإنساني، فجريان الصوت غفلاً يـــشبه صـــوت الألـــف الساكنة وما يعترضه من الضغط والحصر يشبه ما يعرض للصوت في مخارج الحروف، وأخيراً فإن هذه المماثلة لدى ابن جنّي مقصودة لأنه يرى أنّ « علم الأصوات له تعلق ومشاركة لما فيه مـــن صـــفة الأصوات والنغم » ٥٥. [55]

إنّ الحرف ـــ لدى ابن جنّي ـــ يمثل أصغر وحدة صوتية تتكون الكلمة من تأليفها جنـــب بعضها، ومن الجدير بالإشارة أنْ أنبّه إلى أنّ ابن جنّي حين حدد مخارج الحروف وحدد صفاتها كان معتمداً على سيبويه اعتماداً كلياً، واعتمد عليه أيضا في الحديث عن وحدات صوتية أخرى، وهـــي

٥٢[52] ـــ نفسه، ٧/ ١٩١ .

53[53] ـــ *Bloomfield , Language , p.21*

٥٤[54] ـــ ابن جنّي، سر صناعة الإعراب، ١/٦ .

٥٥[55] ـــ نفسه، ١/١٠.

لديهما على نمطين : الأول : الحروف الفرعية المستحسنة، والثاني : الحروف الفرعية المستقبحة، ولا يهمنا كثيراً طبيعة هذه الحروف قدرَ عنايتنا بتحديد هذه الحروف في إطارين، الأول : كون هذه الحروف فرعية، بمعنى أنّ وجودها متصل بوجود الأصول، أو كما قال سيبويه « أصلها من التسعة والعشرين» ٥٦[56] حرفاً ولذلك فإن وصفها يتأتى بالقياس إلى الحروف الأصلية، فالشين التي كالجيم، وهي من الحروف المستحسنة تتحدد بأنها شين تشبه الجيم، وهذا يعني أنه وصفها بالقياس إلى ما هو كائن من الأصول، أما الثاني : فإن ابن جنّي ــ وقبله سيبويه ــ يريان أنّ الحروف المستحسنة على الرغم من أنها فروع فإنها « حسنة يؤخذ بها في القرآن »٥٧[57] وهي تختلف عن الحروف المستقبحة التي لا يؤخذ بها في القرآن والشعر، وهذا يدل على أنّ هذه الوحدات الصوتية ليست جديدة بحيث تُغيّر من دلالة الكلمة، ولكنها وحدات صوتية تنطق بطرائق متعددة لا تغير كثيراً من أصل تأليفها.

إنّ الوحدات الصوتية الفرعية بعضها مرذول لا يصح استخدامه في القرآن الكريم وفي الشعر، ويرجع السبب في ذلك إلى أمرين : أحدهما : يتصل بقضية الأصل والفرع وطبيعته القياسية، وكلما ابتعد الفرع عن الأصل فقد جانبا من أهميته وقيمته، وقد شغلت الطبيعة القياسية التفكير الاعتزالي كثيراً، وثانيهما : تأثري يعتمد فيه ابن جنّي على الحس والذوق في قبول هذه الوحدات الصوتية أو رفضها.

إنّ الوصف السالف للحروف إنما هو وصف تجريدي ينتزعها من سياقاتها، وكأنّ كل حرف وحدة مستقلة غير متأثرة بما يجاورها، والحق إنّ هذه الوحدات الصوتية لا تتسم بهذه الصفة والاستقلالية المجردة في اللغة، لأنها متألفة في سياقات صوتية أخرى، وتتركب الكلمات من السياقات الصوتية للوحدات الصوتية، وبخاصة أنّ الصوت لدى ابن جنّي يمثل أصغر وحدة يتم من تأليفها جنب بعضها تكوين الكلمة، ولذا فإنَّ الصفات التي تتميز بها الأصوات وهي مستقلة تختلف ــ ولو جزئيا ــ عن صفاتها وهي في سياقات الكلمة والجملة، لأنها تقع تحت تأثير المجاورة وتحدث بسببها ظواهر عديدة، وقد تنبه إلى هذه الظاهرة ابن جنّي ٥٨[58] لأنه يرى فرقاً يتمايز فيه الحرف في حالة كونه ساكناً عن حالة إدراجه، ولذا فإن الحرف الساكن ليست حاله إذا أدرجته إلى ما بعده كحاله لو وقفت عليه، بل يرى ابن جنّي أنّ هناك صويتاً يلحق بعض الحروف إذا وقفت عليها، ويختفي هذا

٥٦[56] ــ سيبويه، الكتاب، ٤٠٦/٢ .

٥٧[57] ــ ابن جنّي، الخصائص، ٧١/١ .

٥٨[58] ــ نفسه، ٥٧/١ .

الصويت أو يضعف إذا أدرجت الحديث دون الوقوف، ويضرب لذلك مثلا بـــ « أحْ » و « يحرد »

.

وللحرف العربي خصائص ذاتية عني بها الدارسون، فعمدوا إلى وصفها وتحديد صفاتها ومخارجها ونوعية صفاتها، وكانت الدراسة تتجه في الغالب إلى وصف مستقل عن السياقات، ولذلك قسم ابن جني الحروف إلى ضربين « ضرب خفيف وضرب ثقيل وتختلف أحوال الخفيف منهما فيكون بعضه أخف من بعض وتختلف أيضا أحوال الثقيل منهما فيكون بعضه أثقل من بعض وفي الجملة فأخف الحروف عندهم وأقلها كلفة عليهم الحروف التي زادوها على أصول كلامهم وتلك الحروف العشرة المسماة حروف الزيادة وهي الألف والياء والواو والهمزة والميم والنون والتاء والهاء والسين واللام » ٥٩[59].

ولا تخلو الحروف من علاقات في أثناء انتظامها في كلمة واحدة أو في سياق تركيبي، إذ تتأثر العلاقات الصوتية والدلالية بحسب طبيعة الانتظام الذي تشكله الحروف المنتظمة في السياقات، بمعنى أنَّ انتظام الحرف مع الحرف الذي يسبقه أو يعقبه يشكل انساقا إيقاعية متميزة، كما أن طبيعة حركة الحروف تسهم هي الأخرى في تأدية مؤثرات دلالية وإيقاعية معينة .

ويقسم ابن جني تضام الحروف إلى : ممتنع، وثقيل، وحسن، فإذا تقاربت مخارج الحروف امتنع تضام الحروف إلى بعضها، مثل : سص، وظث، وجق، ويرجع الامتناع إلى بعدين : ذوقي جمالي يكمن في « نفور الحس » واستثقال النطق بها، بسبب « المشقة على النفس لتكلفه » ٦٠[60]، أما الانتظام الثقيل فيبدو في ائتلاف حروف الحلق مع بعضها، ويتأتى ذلك بسبب تقارب مخارجها، فإن « جمع بين أثنين منها قدم الأقوى على الأضعف نحو أهل وأحد وأخ وعهد ... أنهم إنما يقدمون الأقوى من المتقاربين من قبل أن جمع المتقاربين يثقل على النفس فلما اعتزموا النطق بهما قدموا أقواهما لأمرين أحدهما أن رتبة الأقوى أبدا أسبق وأعلى والآخر أنهم إنما يقدمون الأثقل ويؤخرون الأخف من قبل أن المتكلم في أول نطقه أقوى نفسا وأظهر نشاطا فقدم أثقل الحرفين وهو على أجمل الحالين» ٦١[61] .

ويرى ابن جني ان للحروف خصائص ذاتية تتميز بها وتتفاوت في التأثير في دلالاتها، ولذلك لاحظ أن الألفاظ تتقابل مع ما يتشاكل مع أصواتها من الأحداث، ويضرب لذلك أمثلة عديدة،

---

[59]59 ـــ ابن جني، سر صناعة الاعراب، ٢ / ٨١١ .

[60]60 ـــ ابن جني، الخصائص، ١ / ٥٤ .

[61]61ـــ نفسه . ١ / ٥٤ ـــ ٥٥ .

ويقدم تفسيرات صوتية تدعمها مبررات عقلية، فهو يمايز بين الفعلين « خضم وقضم » فالأول لأكل الرطب كالبطيخ والقثاء، والثاني للصلب اليابس، نحو قضمت الدابة شعيرها، ويعلل ذلك أن اختيار « الخاء لرخاوتها للرطب والقاف لصلابتها لليابس حذوا لمسموع الأصوات على محسوس الأحداث » ٦٢[62]ويعزز قوله بأثر مفاده ان الخضم قد يدرك بالقضم، أي « قد يدرك الرخاء بالشدة واللين بالشظف»٦٣[63].

ويمايز بين النضح والنضخ، لأن « النضح للماء ونحوه والنضخ أقوى من النضح قال الله سبحانه فيهما عينان نضاختان فجعلوا الحاء لرقتها للماء الضعيف والخاء لغلظها لما هو أقوى منه » ٦٤[64]وكذلك «الوسيلة والوصيلة » لأن « الصاد أقوى صوتا من السين لما فيها من الاستعلاء والوصيلة أقوى معنى من الوسيلة...فجعلوا الصاد لقوتها للمعنى الأقوى والسين لضعفها للمعنى الأضعف » ٦٥[65]ومثله « سعد وصعد » « الصاد لقوتها مع ما يشاهد من الأفعال المعالجة المتجشمة وجعلوا السين لضعفها فيما تعرفه النفس وإن لم تره العين والدلالة اللفظية أقوى من الدلالة المعنوية » ٦٦[66]ومثله أيضا « سد وصد » لأن السد «سد وصد فالسد دون الصد لأن السد للباب يسد ... والصد جانب الجبل والوادي والشعب وهذا أقوى من السد ... فجعلوا الصاد لقوتها للأقوى والسين لضعفها للأضعف »٦٧[67].

ويرى ابن جني أن « العرب تًقارِب بين الألفاظ والمعاني إذا كانت عليها أدلة، وبها محيطة »٦٨[68] ولذلك فإن بعض الحروف المتقاربة في الصوت أو المخرج تبدو متقاربة في المعنى أيضاً فالفعل : «نَحَتَ يَنْحِتُ » يقترب في دلالته من الفعل : «نَحطَ يَنْحِطُ »، لاقتراب صوت التاء من الطاء، « فكأن ذلك الضغط الذي يصحب الصوت ينال من آلة النفس، ويحُتُّها ويسفِنُها فتكون كالنحت لما

---

[62]62 ـــ نفسه، ٢ / ١٥٨ .

[63]63 ـــ نفسه .

[64]64 ـــ نفسه .

[65]65 ـــ نفسه، ٢ / ١٦٠ .

[66]66 ـــ نفسه، ٢ / ١٦١ .

[67]67 ـــ نفسه .

[68]68 ـــ ابن جني، المحتسب ، ٢/٦ .

يَنحَت لأنه تحيُّفٌ له وأخْذٌ منه»٦٩[69]، و لم يقتصر الأمر على ذلك فإن أصوات بعض الحروف تؤثر بشكل فاعل في دلالة الكلمة، وتهيمن على حروف الكلمة الأخرى، ومن ذلك حروف الصفير ــ السين والزاي والصاد ــ التي تتضمن دلالة تكاد تكون واحدة حين تكون في مكان واحد من الفعل، فالأفعال « عسر وعصر وعزر» تكاد تكون دلالتها واحدة، لأن أحرف الصفير كانت « عين » هذه الأفعال « فالعصر : شدة تلحق المعصور، والعَسَر شدة الخُلُق، والتعزير للضرب، وذلك شدة لا محالة، فالشدة جامعة للأحرف الثلاثة » ٧٠[70]، وتجاوز ابن جني إلى حد، إقامة علاقة بين أصوات الحروف ودلالاتها على الرغم من تغير مواقعها في الكلمة، مما أطلق عليه الاشتقاق الأكبر، وهو: « أن تأخذ أصلاً من الأصول الثلاثية، فتعقد عليه وعلى تقاليبه الستة معنى واحداً تجتمع التراكيب الستة وما يتصرف من كل واحد منها عليه »٧١[71] ويضرب مثلا لذلك بالجذر قول، ويرى أن « إن معنى قول أين وجدت وكيف وقعت من تقدم بعض حروفها على بعض وتأخره عنه إنما هو للخفوف والحركة » ٧٢[72]، ويعمد ابن جني إلى تأويل ما ينبو تقليب معناه بلطف الصنعة والتأويل ٧٣[73].

ويعقد ابن جني علاقة بين حروف المد ودلالاتها الحسية، ويتأسس تصوره هذا على العلاقات نفسها التي أشادها في قوة الحرف وضعفه، والجهد العضلي الذي يبذله المتكلم، مؤكداً النــزعة العقلية التي يصدر عنها، فالواو أقرب إلى حاسة منه إلى حاسة أخرى،لقوته التي تناسب شدة اقتراب الفاعل، ويعقد مقارنة بين الفعلين « حلا يحلو » و« حلى يحلي » فالأول يطلق على حاسة الذوق، لأنك تقول « حلا الشيء في فمي يحلو» والثاني أنسب إلى حاسة البصر، لأن الياء والألف خفيفتان وضعيفتان، و«حصة الناظر أضعف من حس الذوق بالفم » ٧٤[74]، وما قيل عن أصوات الحروف وعلاقتها بالمعنى يقال أيضاً عن أصوات الحركات، التي تتسم بالقوة والضعف، فيما يرى ابن جني،

---

[69]69 ــ نفسه ، ومعنى يَحُتُّها ويَسْفُنُها : يعركها ويهيجها ، من سفنه : إذا قشّره .

[70]70 ــ نفسه .

[71]71 ــ ابن جني، الخصائص، ٢ / ١٣٦ .

[72]72 ــ ابن جني، الخصائص، ١ / ٥ .

[73]73 ــ لمزيد من التفصيل، ينظر نفسه، ١/٥، ٢/١٣٦، نفسه، ٢/١٣٦ . وينظر : عثمان بن جني ، المحتسب، ٢/١٤٥، و ٢/١٣٦، ١٣٧ .

[74]74ــ عثمان بن جني، المحتسب، ٢/١٩ . وينظر : نفسه، ٢/٢٠٥ .

فالضمة تدل على القوة، والكسرة تدل على الضعف، ولذلك أطلق العرب « الذِّل » بكسر الذال على الدابة، وهو ضد الصعوبة، كما أطلقوا « الذُّل » بضم الذال على الإنسان وهو ضد العزّ، ليفصلوا بين المعنيين، « لأن ما يلحق الإنسان أكبر قدراً مما يلحق الدابة، واختاروا الضمة لقوتها للإنسان، والكسرة لضعفها للدابة »٧٥[75]، وكما تدل الحركات عند ابن جني على المعنى قوة وضعفاً، تدل عليه كثرة وقلة، ولذلك لاحظ فرقاً واضحاً في الدلالة بين العبارتين :

جُمام المكوك دقيقاً - بضم الجيم

جِمام القدح مـــاءً - بكسر الجيم

« لأن الماء لا يصح أن يعلو على رأس القدح، كما يعلو الدقيق ونحوه على رأس المكوك، فجعلـــوا الضمة لقوتها فيما يكثر حجمه، والكسرة لضعفها فيما يقل بل يُعدم ارتفاعه »٧٦[76]، وقد ارتبطت أصوات بعض الحروف بالدلالة على القلة والكثرة، فقد فرّق بين دلالة صوتي الضاد والصاد في كلمتي : « قَبضة، وقُبصة »، ورأى أن : «قَبضة » تدل على الكثرة، لتفشي حرف الضاد واستطالة مخرجه، أما كلمة : « قُبصة » فهي تدل على القلة، وذلك لصفاء حرف الصاد، وانحصار مخرجه وضيق محله .

كما أن بنية الكلمة تخضع هي الأخرى لقانون الاستثقال، ويرى ابن جني أن أعدل الأصول هو الثلاثي، « حرف يبتدأ به وحرف يحشى به وحروف يوقف عليه » ٧٧[77] ويتجاوز المتكلم الاستثقال، ولذلك فإن ياء ميزان وميعاد « انقلبت عن واو ساكنة لثقل الواو الساكنة بعد الكسرة وهذا أمر لا لبس في معرفته ولا شك في قوة الكلفة في النطق به وكذلك قلب الياء في موسر وموقن واواً لسكونها وانضمام ما قبلها ولا توقف في ثقل الياء الساكنة بعد الضمة »٧٨[78].

وتنطبق القاعدة على الوحدات الصوتية في حال انتظامها، كما ينطبق على الوحدات التركيبية في أثناء انتظامها، أيضا، مما له أكبر الأثر في تحديد الفاعلية والمفعولية، ـــ مثلا ـــ فالعرب رفعت الفاعل لقلته، ونصبوا المفعول لكثرته « أن الفعل لا يكون له أكثر من فاعل واحد وقد يكون

---

[75]75 ـــ نفسه، ٢/١٨ .

[76]76 ـ نفسه، ٢/٥٥ .

[77]77 ـ نفسه، ١ / ٥٥ .

[78]78 ـــ نفسه، ١ / ٤٩ .

له مفعولات كثيرة فرفع الفاعل لقلته ونصب المفعول لكثرته وذلك ليقل في كلامهم ما يستثقلون ويكثر في كلامهم » ٧٩[79].

(2)

وعلى الرغم من أنّ هناك قوانين تفسر الظواهر اللغوية المتعددة فإننا لسنا في سياق العناية ببعض القوانين الصوتية التي فصلها علماء الأصوات قدر عنايتنا بما له من تـأثير في الكـشف عـن جماليات النص الشعري ، وفي هذا الصدد نلمح لابن جنّي تأكيده ظواهر معينة يمكنها أن تتحول إلى قاعدة أو قانون، بحيث يمكنه الإسهام في تفسير التغيرات الصوتية والكشف عن جمالياتها أيضاً، ومن هذه الظواهر ظاهرة « الاستثقال » أي ثقل الوحدة الصوتية في نطقها بذاتها ومستقلة عن سـياقها، أومقترنة بالسياق، ومن الطبيعي أن تكون هذه الوحدة الصوتية ثقيلة أيضاً في أثناء تركيبها في سياق، و لم يكن ابن جنّي مقتصراً على الحروف وحدها، بل تجاوزها إلى الحركات التي تمثـل مـستويات متعددة من الخفة والثقل، لتكون الضمة أكثر هذه الوحدات الصوتية ثقلاً .

ويُعني ابن جنّي بما للاستثقال من أثر في تأليف الوحدات الصوتية أساساً في اللغة فضلاً عن تأليفها في الشعر، ويُفسر أسباب إهمال بعض الأصوات في اللغة العربية لأن«أكثره متروك للاستثقال » وهو يرجع إلى قرب مخارج الوحدات الصوتية التي منها هذه الأصوات، ويعزو ابن جنّي ذلك إلى نفور الحس عنه والمشقة على النفس لتكلفه ٨٠[80]، ليخضع حكمه إلى بعدين تأثري وعقلـي في آن واحد .

ويرتكز تفكير ابن جنّي في أحد جوانبه على ربط القضايا في ضوء أصولها وفروعها وأعدل الأصوات وأخفها، ليتجاوب مع مزيد من الإحكام العقلي مع تصورات المعتزلة التي تسعى إلى مزيد من التدقيق العقلي، واعتماد ألوان من القياس في إحكام الظاهرة مهما كانت، ولذلك لاحظنا أنّ ابن جنّي يتحدث عما كان الأصل فيه خمسة أحرف، إذ يرى أنّ العرب اجتنبت تبليغه بالزيادة إلى سبعة، ويذهب في تعليل ذلك إلى استثقال النطق بالأصول الخمسة، ولكنه من ناحية أخرى تـسيطر عليـه النـزعة القياسية فيتحدث عن « أعدل الأصول وأخفها » وهو الثلاثي، ولهذا فإنّ ما كان الأصـل فيه خمسة، على الرغم من كونها أصولاً، فهي بعيدة عن « أعدل الأصول » ـــ أي الثلاثي ـــ ولذلك ثقلت الكلمة ومن ثم تقل كميتها في اللغة، ولهذا السبب يقل استخدامها أيضاً، والزيادة على هـذه

---

[79]79ـــ نفسه .

٨٠[80] ـــ نفسه، ١/٥٤، وانظر : مهدي المخزومي، في النحو العربي، قواعد وتطبيق، ص ٦٦ .

الأصول يزيدها ــ دون شك ــ ثقلاً، ولذلك فإنّ العرب ــ فيما يرى ابن جنّي ــ لم يجمعوا على هذه الكلمة ثقلين : ثقل الأصل الخماسي وثقل الزيادة بحرفين ليصير سباعيا٨١. [81]

إنّ ظاهرة الاستثقال لدى ابن جنّي تشبه إلى حد كبير قانون الجهد الأقل، الذي يحاول فيه المتكلمون في نطق الأصوات تجنب التحركات النطقية التي يمكن الاستغناء عنها والتي تكلف جهــداً يثقل على المتلقي أداؤه ، وعلى الرغم من أنّ هذا العامل ليس بوسعه أن يفسر كل التغيرات الصوتية فإنه يسهم في تفسير بعض التغيرات التي تكشف عن جوانب جمالية للوحدات الصوتية، سواء في حالة إفرادها، أو في حالة تراكبها، وتضامها مع غيرها من الوحدات ٨٢. [82]

ويُميز ابن جنّي بين طبيعة الحروف في الفصل الذي ذكر فيه مــذهب العــرب في مــزج الحروف بعضها ببعض ٨٣[83]، وما يجوز في ذلك وما يمتنع وما يحسن وما يقبح، ويقسم الحروف إلى قسمين : خفيف وثقيل، وتختلف أحوال الخفيف، فيكون بعضه أثقل من بعض ٨٤[84]، و لم يحدد ابن جنّي الصفات والخصائص التي تجعل هذا الحرف خفيفاً والآخر ثقيلاً، ولكنه أكد أنّ أحرف الزيادة كلها خفيفة، وهي : الألف، والواو، والياء، والهمزة، والميم، والنون، والتاء، والهاء، والسين، واللام ، وما تبقى من الحروف فهي الحروف الثقيلة.

ولو تتبعنا أحرف الزيادة، وهي أحرف خفيفة في تصور ابن جنّي، لوجدناها تخــتلط بــين المجهور والمهموس، فالمجهور : الألف، والواو، والياء، والهمزة، والميم، والنــون، والهــاء، والــلام، والمهموس اثنان وهما : التاء، والسين . ومن جهة الشدة والرخاوة فمنها الشديد : كالهمزة، والتــاء، ومنها التي بين الشدة والرخاوة وهي : الألف، والياء، واللام، والنون، والواو، ومنها الرخو، وهــي :السين، والميم، والهاء، وليس فيها حرفٌ مستعلٍ إذ كلها من الأحرف المنخفضة، وليس فيها حرف مطبق، فكلها أحرف منفتحة .

٨١[81] ــ ابن جنّي، المنصف، ١/٥١.

٨٢[82] ــ انظر : أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، ص ٣١٩ ــ ٣٢٠.

٨٣[83] ــ يستخدم ابن جنّي ــ هنا ــ مصطلح المزج بين الحروف وليس التأليف الذي سبق له استخدامه، ويتفق مع الرماني في استخدام مصطلح التأليف.

٨٤[84] ــ ابن جنّي، سر صناعة الإعراب، ورقة : ٣٠٣ .

وتتفاوت الحروف في نوع الجهد العضلي في نطقها، فالتي تتطلب جهداً عضلياً أكثر تعــد ثقيلة في تصور الدرس الصوتي الحديث، بل تعد حروفا رديئة الموسيقى٨٥[85]، ولو أردنا المقارنة بين الحروف الخفيفة والثقيلة عند ابن جنّي من جهة وقانون الجهد العضلي من جهة ثانية، فإننا نـــستطيع الكشف عن جوانب ذات قيمة في مفهوم الخفة والثقل، ومن هذا : إنّ الدراسات الحديثة تعتبر الهمزة من أشق الحروف وأعسرها حين النطق، ومثلها القاف، وكذا أحرف الإطباق، وهـــي « الـــصاد، والضاد، والطاء، والظاء » ٨٦. [86]

إنّ أحرف الزيادة التي أكد ابن جنّي أنها أحرف خفيفة ليس فيها إلا حرف الهمـــزة مـــن الوحدات الصوتية الثقيلة، و لم يكن هذا خافياً على ابن جنّي، بل إنه يؤكد أنها من الحروف المستثقلة، ويؤكد أنّ الهمزة ثقيلة لأنها « حرف سَفَلَ في الحلق وبَعُدَ عن الحروف وحصل طرفا فكان النطق به تكلفا » ٨٧[87] وإذا كان التحديد السابق لثقلها من حيث مخرجها، فإنها ثقيلة من حيث حـــذفها، وإبدالها فهي ثقيلة لسببين : الأول : لأنّ الحذف يدخلها، والثاني : إبدالها بحرف آخر في كثير مـــن الكلام.

وعلى الرغم من هذا فإنّ الهمزة لها خاصية تجعلها حرفاً خفيفاً للأسباب الآتية :

القدرة على إعلالها وقلبها، وهذا لا يمكن أن يتم بحرف من الحروف الثقيلة، كالجيم والقاف .

إنّ مخرجها مجاور لمخرج أخف الحروف وهو الألف.

تباعدها عن الحروف ما يستروح إلى مزج المتقارب مما بعُد عنها بها، ويمثل ابن جنّي لذلك بـــ « دأب » وكون الهمزة تفصل بين الدال والباء، وهو أحسن في تصوره في الفصل بينهما بالفاء مثلا.

ومهما يكن من تبرير ابن جنّي للهمزة فإنّ أحرف الزيادة باستثناء الهمزة كلها خفيفة لأنها لا تتطلب جهداً عضلياً يكلف المتكلم مشقة وعسراً، كما أنّ أغلب أحرف الزيادة ـــ ما عدا السين، والهاء، وهما حرفان رخوان ـــ من الأحرف الشديدة، ولأن الأصوات الرخوة أصعب من نظائرهـــا الشديدة في النطق، كما أنّ أغلب أحرف الزيادة مجهور، واثنان منها مهموســـان، وهمـــا : التـــاء،

٨٥[85] ـــ ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص ٥٨٤ .

٨٦[86] ـــ نفسه، ص ٢٨ ـــ ٢٩.

٨٧[87] ـــ ابن جنّي، سر صناعة الإعراب،١/٨١، وورقة : ٣٠٣ .

والسين، ولأن « الأحرف المهموسة تحتاج للنطق بها إلى قدر أكبر من هواء الرئتين مما تتطلبه نظائرها المجهورة»٨٨[88].

أما الأصوات الثقيلة فمنها حروف الحلق وهي : الهمزة، والعين، والحاء، والغين، والخـــاء، ويندر أنْ يلتقي بعضها ببعض لأنها أبعد ما تكون من الائتلاف بسبب تقارب مخارجها، ويحدد ابـــن جنّي لذلك مجموعة من الضوابط لالتقاء أحرف الحلق، لأنه متى اجتمع منها في كلمة اثنان ينبغي أن يفصل بينهما حرف ثالث، نحو « هدأت »، ويمكن أن تتجاور بعض هذه الأحرف في الحالات الآتية :

أولا : الابتداء بالهمزة، فيجوز أن يجاورها واحد من ثلاثة :

١ - الهاء مثل : أهل.

٢ - الحاء مثل : أحد.

٣ - الخاء مثل : أخذ ٨٩. [89]

ثانيا : ائتلاف الهاء مع العين، ويجب أنْ تتقدم العين مثل : عهد .

ثالثا : ائتلاف العين مع الخاء، مثل : نخع.

أما أحرف أقصى اللسان، وهي : القاف، والجيم، والكاف، فهذه لا تتجاور أبداً .

ويخلص ابن جنّي من هذا كله إلى تأليف الوحدات الصوتية أو مزجها ببعضها، وهـــي ثـــلاث طبقات تتدرج في الحسن على النحو الآتي :

تأليف الأحرف المتجاورة في مخارجها، وهو، أدون درجات الحسن، فإما أنْ يهمـــل، أو أنْ يقلّ استعماله ٩٠. [90]

تضعيف الحرف نفسه.

تأليف الأحرف المتباعدة، وهو أحسنها وأجملها، يقول ابن جنّي : « اعلم أنّ هذه الحروف كلما تباعدت في التأليف كانت أحسن، وإذا تقارب الحرفان في مخرجيهما قبح اجتماعهما، ولا سيما حروف الحلق، ألا ترى إلى قلتها بحيث يكثر غيرها» .

٨٨[88] ـــ نفسه، ص ٢٤.

٨٩[89] ـــ نفسه، ورقة: ٣٠٤.

٩٠[90] ـــ نفسه، ورقة : ٣٠٦.

ويرى الرماني أن التأليف على نمطين : متلائم، ومتنافر، ويرجع الرماني علة التنافر إلى قرب مخارج الحروف أو تباعدها، وهو في هذا يأخذ برأي الخليل بن أحمد الفراهيدي، ويرى أنّ البعد يشبه الطفر، وأنّ القرب الشديد يشبه مشي المقيّد، لأنّ الأخير «.بمنـــزلة رفع اللـــسان ورده إلى مكانـــه، وكلاهما صعب على اللسان » ٩١[91]، وهذا يعني أنّ الرماني يلتقي مع ابن جنّي في أحد سببي التنافر، وهو قرب مخارج الحروف .

ولو قمنا بمحاولة تطبيقية على نص قرآني، لنكشف من خلاله عن تصورات ابن جنّي علـــى المستويات الآتية : الأحرف الخفيفة والثقيلة، وقرب مخارج الحروف وتباعدها، فما هي النتائج الـــتي نصل إليها ؟ .

وسأتناول في هذا السياق سورة العاديات، ولا أريد أنْ استقصي كل مخارج الحروف مـــن حيث البعد والقرب، فأما قرب المخارج فلا يكاد يوجد إلا في حالة اقتراب الميم من الباء في قولـــه تعالى « إنّ ربهم بهم » وأما تباعد الحروف فليس قليلاً، مثل الهمزة والفاء في « أفلا» و« فـــأثرن » فالهمزة تأتي من آخر الحلق والفاء من باطن الشفة السفلى وأطراف الثنايا العليا، وكـــذلك الهمـــزة والذال في « إ ذا » فالهمزة من آخر الحلق والذال مما بين طرفي اللسان وأطراف الثنايا، وكذلك الباء والعين في « بعثر » فالباء مما بين الشفتين والعين من وسط الحلق، والميم والألف في « ما » فالميم من بين الشفتين والألف من أسفل الحلق.

إنّ هذا يقودنا إلى أنّ تباعد مخارج الحروف ليس عيباً في تأليف الحروف، بـــدليل كثرتـــه ووجوده في نص قراني، وإنّ قرب المخارج هو الذي يدل على قبح التأليف.

أما بالنسبة للوحدات الصوتية الثقيلة والخفيفة فإنّ إحصاءها الإجمالي في السورة القرآنية ـــ العاديات ـــ بمقدار الضعف تقريباً، أي أنّ الأصوات الخفيفة ضعف الأصوات الثقيلة ، ولو تناولنا كل قسم من أقسام السورة الكريمة لرأينا هذه القسمة تختلف لتباين الأقسام من حيث طبيعة الموضـــوع الذي تعالجه وطبيعة بنائه أيضا، إذ نرى أنّ نسبة الأصوات هي : بمقدار ٣٤ صوتاً خفيفـــاً إلى ٢٦ صوتاً ثقيلاً في القسم الأول من السورة الكريمة، وهو « وَالْعَادِيَاتِ ضَـــبْحًا، فَالْمُورِيَـــاتِ قَـــدْحًا، فَالْمُغِيرَاتِ صُبْحًا،فَأَثَرْنَ بِهِ نَقْعًا، فَوَسَطْنَ بِهِ جَمْعًا» ٩٢[92] والسبب في هذا يرجع إلى طبيعة هـــذا القسم الذي يتميز بآياته القصيرة التي تتكون من كلمتين أو ثلاثة، و يعرض لمشهد حيـــاتي حـــسي يصور حركة خيول تضبح قد تتجه لغزو أو نحوه، وتقدح بحوافرها، كما أنّ هذه الآيـــات تـــصف

٩١[91] ـــ الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص ٨٨ .

٩٢[92] ـــ سورة العاديات، الآيات ١ـــ ٥ .

حركة تمتاز بخشونة يواكبها إيقاع متزن، لدرجة يصل التماثل إلى حد المطابقة في الإيقاع، من جانبه العروضي على الأقل، وهو مجزوء الرجز في « والعاديات ضبحاً، فالموريات قدحاً » هذا إذا عرفنا أنّ الرجز يغلب عليه اشتداد الموسيقى فيه، وسرعة في ضرباته، أدركنا من هذا كله سر كثرة الأصوات الثقيلة في هذا القسم من الآية، مقارناً مع الأقسام الأخرى.

وتنخفض نسبة الأصوات الثقيلة في القسم الثاني لتصبح ١٢ صوتاً في مقابل ٤٢ صوتاً خفيفاً، والقسم هو : « إِنَّ الْإِنسَانَ لِرَبِّهِ لَكَنُودٌ، وَإِنَّهُ عَلَى ذَلِكَ لَشَهِيدٌ، وَإِنَّهُ لِحُبِّ الْخَيْرِ لَشَدِيدٌ» ٩٣[93] ويرجع هذا — في الحقيقه — لتغاير المشهد، فإذا كان القسم الأول يصور مشهداً كائناً في الواقع الخارجي يقف عنده الإنسان متأملاً، فإنه — هنا — أمام مشهد يصف العالم الداخلي للإنسان بما يشتمل عليه من حقائق، وما ينطوي عليه من عرض لنفسيته إزاء خالقه، وإذا كان القسم الأول يتكون من آيات قصيرة تتكون من كلمتين أو ثلاث، وتمتاز بسرعة الإيقاع وشدة ضرباته المتتالية فإن الآيات في هذا القسم تزداد طولاً ومدوداً، حتى إنّ الفاصلة التي كانت في القسم الأول حادة تستطيل — هنا — بتأثير الحروف اللينة : الواو والياء.

أما القسم الثالث والأخير من السورة الكريمة فتصبح فيه الأصوات الثقيلة ١٨ صوتاً في مقابل ٣٧ صوتاً خفيفاً، والقسم هو « أَفَلا يَعْلَمُ إِذَا بُعْثِرَ مَا فِي الْقُبُورِ، وَحُصِّلَ مَا فِي الصُّدُورِ،إِنَّ رَبَّهُمْ بِهِمْ يَوْمَئِذٍ لَخَبِيرٌ» ٩٤[94] ويتميز هذا القسم بأنّ نسبة الأصوات الثقيلة إلى الأصوات الخفيفة كانت أقرب إلى التوسط والتوازن اذا ما قارناها بنسبتها في القسمين الآخرين من سورة العاديات، ويبدو أنّ هذا جاء بسبب تداخل بعدي العالمين الداخلي والخارجي في هذا القسم من السورة الكريمة ٩٥. [95]

ونخلص من هذا كله إلى أن ابن جنّي حين درس الأصوات الثقيلة والخفيفة درسها منفصلة عن السياق أولاً وعن المواقف ثانياً، وأنّ محاولتنا تطبيق نظرته على السورة القرآنية كشفت إلى حد كبير أنّ دراسة الأصوات — هنا — لابد أن تقترن ببعدين وهما : السياق، ومقدار ما يعكسه على طبيعة الوحدات الصوتية من مؤثرات فنية وجمالية، وثانيهما : الموقف الذي يحدد طبيعة الأداء، فليست كثرة الأصوات بالحساب الرياضي تعني أنّ النص يشتمل على قيمة فنية وجمالية، ولكن اتساقاً ما، في الأصوات اللغوية من حيث خفتها وثقلها تتواكب فيه طبيعة الموضوع والمواقف مع سياقات

٩٣[93] — سورة العاديات، الآيات : ٦ — ٨ .

٩٤[94] — سورة العاديات، الآيات : ٩ — ١١ .

٩٥[95] — انظر بالتفصيل : كريم الوائلي،الوحدة الفنية في سورة العاديات، مجلة الثقافة العربية، ص ٤٩ — ٥٢.

التشكيل اللغوي . ولذلك ألفينا تفاوت كمية الوحدات الصوتية الثقيلة والخفيفة في السورة القرآنية الكريمة، مما يؤكد أنّ إطلاق تصور ابن جنّي بشكل رياضي ليس دقيقاً تماماً.

ويحاول ابن جنّي الإفلات من قوانين الاستثقال في النطق، والتخلص من قاعدة الجهد الذي يبذله المتكلم في أثناء التعبير والأداء، معتمداً بذلك على المقومات الذوقية التي يحاول من خلالها تحديد بعض جماليات البناء الصوتي، ولكنه بقي خاضعاً ــ إجمالاً ــ لسيطرة النزوع اللغوي، مما سيأتي الحديث عنه في الصفحات اللاحقة .

ويتجاوز الرماني ابن جنّي في تحديد جماليات التأليف الصوتي، وتتحدد لديه في الأبعاد الآتية ٩٦ [96]:

أولها :

سهولة لفظ الوحدات الصوتية ــ وهو بهذا يلتقي مع ابن جنّي في تحديد طبيعة التأليف ووظيفته ــ لأن الاستثقال هو الذي نأى بالإنسان عن تأليف الحروف المتجاورة، وهما ــ ابن جنّي والرماني ــ ينبئان عن قانون صوتي ــ قانون الجهد الأقل ــ يؤكده التفكير اللغوي الحديث، ومفاده أن بعض الأصوات لا تكلف جهداً كبيراً، أو كون بعضها يمثل فونيماً أيسر من فونيم آخر٩٧[97]، ويؤكد أحد الدارسين أنّ «السين أكثر بساطة من الصاد، لأن الأخيرة تقتضي عملية إضافية على حركات نطق السين، وهذه العملية تتمثل في حركة مؤخر اللسان إلى أعلى وحركة جذره إلى أسفل » ٩٨[98] وأنّ اللام والراء، على الرغم من كونهما من مخرج واحد، وأنّ كلاً منهما حرف مجهور، فإنّ الراء يتميز بخاصية إضافية أنه «صوت مكرر يضرب اللسان معه في اللثة ضربات متتالية، مما يجعله صوتاً مركباً بالنسبة لصوت اللام »٩٩[99] وكذلك حرف الكاف، فإنه أيسر نطقا من القاف، من ناحيتي مخرج الكاف، وعدم تدخل اللسان في أثناء نطقه.

وثانيها :

٩٦[96] ــ الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص ٨٨.

٩٧[97] ــ أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، ص ٣٣٨ .

٩٨[98] ــ نفسه .

٩٩[99] ــ نفسه، ص ٣٤٠ ــ ٣٤١ .

يتصل ببعد ذوقي سمعي، ويعتمد فيه الرماني على مؤثر تأثيري، لأنّ حسن التأليف يحسن في الأسماع، و لم يحدد الرماني الكيفية التي يتم بها هذا الحسن، وإنْ كان ابن جنّي قد ألمـــح إلى بعض العناصر في مجال تأليف الأصوات في ثقل نطقها ومجافاة السمع لها.

وثالثها :

وينفرد به الرماني، وهو قضية التوصيل، ومفادها أنّ حسن التأليف له علاقة وثيقة بإيصال المعنى، بحيث يقترن التوصيل بالتأثير، أي أنّ حسن التأليف يؤثر في المتلقي فتتقبله الطباع، أو أنّ فائدته « تقبل المعنى له في النفس لما يرد عليها من حسن الـــصورة وطريـــق الدلالـــة » ١٠٠[100].

ونخلص من هذا إلى أنّ الأحرف الخفيفة ينبغي أن تكون أكثر وروداً في النصوص الأدبيـــة، على الأقل من وجهة نظر ابن جنّي والرماني، هذا إذا أغفلنا السياق والموقف ، ونحاول تطبيق ذلـــك على نص شعري كان ابن جنّيّ ــ وهو اللغوي ــ منحازاً اليه، بخلاف ابن قتيبة الذي استشهد بـــه مصنفا إياه تحت أحد ضروب الشعر وهو ما « حسن لفظه وحلا، فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى » ١٠١[101] والنص الشعري هو :

وَلمـــــا قـــــضينا مـــــن مِــــنى كـــــلَ حاجـــــةٍ

ومـــــسح بالأركـــــــانِ مـــــن هـــــــو ماســـــــحُ

أخـــــــــذنا بـــــــأطرافِ الأحاديـــــــث بيننـــــــا

وســــــــالتْ بأعنــــــاقِ المطـــــــي الأبــــــاطحُ

١٠٠[100] ــ الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص ٨٨.

١٠١[101] ــ ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ١/٦٦، وقد وصف ابن قتيبة هذه الأبيات بأن ألفاظها « أحسن شيء مخارج ومطالع ومقاطع، وإن ْ نظرت إلى ما تحتها من المعنى وجدته : ولما قطعنا أيام منى، واستلمنا الأركان، وعالينا إبلنا الأنضاء، ومضى الناس لا ينتظر الغادي الرائح، ابتدأنا في الحديث، وسارت المطي في الأبطح » الشعر والشعراء، ١/ ٦٦ ــ ٦٧ .

فالأحرف الخفيفة في البيتين الشعريين يزيدان على النصف في مقابل الأحرف الثقيلة، أذ يبلغ عـــدد الحروف الخفيفة ٦٥ حرفاً، يقابلها ٢٦ حرفاً ، إنّ ابن جنّي كان منحازا لهذا النص الشعري وكـــان همه الأساس أن يرد على ابن قتيبة، لأن الأخير قلل من قيمة المعاني التي تنطوي عليها الألفاظ.

ولم يتوقف ابن جنّي عند ذلك بل راح يعرض الأصول العقلية ويجعلها متحكمة في دراسة الظواهر الصوتية، ففي أثناء دراسته للقراءة القرآنية الكريمة « أَحَقُّ أَنْ تَقُومَ فِيهِ فِيهُ رِجَــالٌ » ١٠٢[102] يبدأ بتحديد المقومات العقلية التي يصدر عنها في درسه اللغوي والجمالي ويرى أن أصل حركة الهاء في القراءة القرآنية هي « الضم » وتكسر إذا سبقتها كسرة أو ياء ساكنة، وعلى الرغم من تأكيـــده الأصول العقلية ـــ هنا ـــ فإنه يرى بعداً جمالياً يرجع هو الآخر إلى أصل عقلي مؤداه المماثلة بـــين الأجزاء لأنه لو كسرهما معا «فيهِ فيهِ » أو ضمهما معا «فيهُ فيهُ » لكان جميلاً حسناً ويرجـــع هـــذا الجمال لدى ابن جنّي إلى ضرورة المماثلة الشكلية بين الأجزاء والعناصر، وهو جزء مـــن التركيـــب العقلي الذي عنى به المعتزلة في المناظرة بين الأشياء وضرورة أن يجمع مكوناها نسيج عقلي موحـــد، غير أنّ هذا التحديد يقع تحت تأثير آخر هو التفسير الصوتي، ويسّوغ ابن جنّـــي ـــ في ضـــوئه ـــ الاختلاف بين الحركتين لتكون إحداهما بالكسر، والثانية بالضم، لأن التكرار بذاته يكلف النـــاطق جهداً عضلياً، وهو استثقال النطق، لأنه لو قال :« فيهِ فيهِ » أو « فيهُ فيهُ» لتكرر اللفظ عينه حـــتى إلهم لا يتعاطونه إلا دلالة على قوة مراعاهم له، بمعنى أنّ هذا الثقل مجافٍ للحس، ويكلف عسراً في النطق، ولكنه يصبح سائغاً من أجل مراعاة التأكيد ١٠٣ .[103]

وعلى الرغم من النـــزعة العقلية الجلية لدى المعتزلة ومحاولتهم ضبط الجماليات الـــصوتية بقواعد وقوانين فإنّ مواقفهم لا تخلو من أحكام تأثرية ذوقية ـــ وإذا كان ابن جنّي والرماني والقاضي عبد الجبار بن أحمد ـــ يمثلون الجدل العقلي ويميلون نادراً إلى تحكيم الذوق فإن الصاحب بن عبـــاد يميل إلى الأحكام التأثرية التي لا تُعنى كثيراً بالتحليل والتفسير الصوتي للظواهر الجمالية، فهو يفطن إلى مواطن الجمال والقبح في التشكيل اللغوي، وبخاصة الصوتي، ولكنه لا يميل إلى تحليله أو تعليله، فقد التفت إلى كلمات رديئة التركيب والجمال يمكننا تفسيرها في ضوء الدرس اللغوي الحديث، ومن هذه الكلمات كلمة « مسبطر » في قصيدة المتنبي التي يرثي بها أم سيف الدولة :

١٠٢[102] ـــ هذه قراءة قرآنية، والقراءة المشهورة هي : « لَمَسْجِدٌ أُسِّسَ عَلَى التَّقْوَى مِنْ أَوَّلِ يَوْمٍ أَحَقُّ أَنْ تَقُومَ فِيهِ فِيهِ رِجَالٌ يُحِبُّونَ أَنْ يَتَطَهَّرُوا وَاللَّهُ يُحِبُّ الْمُطَّهِّرِينَ» سورة التوبة، آية : ١٠٨ .

١٠٣[103] ـــ ابن جنّي،المحتسب، ١/٣٠١.

رواقُ العــــــــز حولـــــــــك مُـــــــــسْبطرٌ

ومُلْـــــــــكُ علـــــــيّ ابنــــــــك في كمـــــــالِ

ومثلها كلمة « التوراب » التي يصف بها الصاحب بن عبّاد المتنبي بأنه يسعى إلى «التفاحص بالألفاظ النافرة والكلمات الشاذة » ١٠٤[104] في قوله :

أيفطمــــــــــه التـــــــــورابُ قبــــــــلَ فطامـــــــــه

ويأكلـــــــــه قبــــــــل البلــــــــوغ إلى الأكــــــــلِ

إن كلمة « مسبطر » تعد من الكلمات الثقيلة لأنّ الناطق بها يبذل جهداً عضلياً يفوق غيرها مـــن الكلمات، وهذا يرجع ــ في تصورنا ــ إلى الأسباب الآتية :

ان كلمة « مسبطر » مكونة من خمس وحدات صوتية، والكلمة تعد ثقيلة كلمـــا كانـــت وحداتها الصوتية أكثر.

تشتمل كلمة « مسبطر » على حرف إطباق وهو « الطاء » وهذا بذاته من الأصوات التي تكلف الناطق بها جهداً عضلياً أكبر .

الإنتقال من الإطباق إلى حرف مكرر، أي من جهد إلى جهد آخر يكاد يماثله.

ومثل كلمة « مسبطر » كلمة « التوراب » فهي تتكون من سبعة أحرف، إضـــافة إلى نـــدرة استخدامها، ولذا فهي ثقيلة في النطق، ويبدو أنّ الذوق يمجها.

ونخلص من هذا كله إلى أنّ النظام الصوتي قد شغل عدداً محدداً من النقاد، وقـــد لفتـــت أنظارهم مظاهر صوتية كخفة الوحدات الصوتية واستثقالها في النطق، وهي ظواهر لا تشتمل علـــى خصوصية تترك آثارها في تشكيل الشعر وإثراء دلالته، وهذه الظواهر من العموم بحيـــث يـــصح أن تكون عيباً في الشعر أو النثر، كما أنها تنطوي على درجة من الثبات أيضاً، إذ تُعد الكلمة معيبة سواء

١٠٤[104] ــ الصاحب بن عبّاد، الكشف عن مساوئ المتنبي، ص ٢٣٤ .

اندرجت في سياق أو انفصلت عنه، وهذا يعني أنّ ضوابط الخفة والاستثقال في النطق وإنْ كانـــت ضوابط صوتية في أساسها فقد خلع عليها الناقد قيمة جمالية، غير أنّ هذه المحاولات بقيت مفتقرة إلى رؤية أرحب، والسبب في ذلك أنّ الناقد ــ كما اتضح مما سلف ــ لم يكن يعي العلاقة الوثيقة بين الإيقاع وعلم الأصوات، وعلى الرغم من أنّ الناقد قد أدرك حيزاً ضيقاً من هذه العلاقة فإنه ركـــز جلّ جهده وعنايته بالجانب التعليمي والمعياري، فقد تجلت العناية غالباً بإرساء الأسس المعيارية الـــتي يضبط بها الناقد سليم الشعر من مكسوره باعتبار الوزن ــ مثلاً ــ أحد أبرز الأسس الـــتي تحـــدد ماهيته.

و لم يخطر ببال النقاد القدامى أن يعوا تمايز الأصوات في إطار انتظامها في تشكيلات إيقاعية، بل شغلتهم النـــزعة العقلية التي تحبذ رؤية الأشياء محددة وثابتة، ولذلك فإنّ الأصوات لهـــا سمـــات خاصة ثابتة أينما وضعت، وإنْ كان النقاد قد التفتوا إلى جوانب قيمية هزيلـــة في أثنـــاء دراســـتهم لانتظام بعض الأصوات بجوار بعضها، غير أنّ القيمة لا ترقى لديهم إلى انتظام هذه الأصوات اللغوية على أساس موسيقي معين.

إنّ المحاولات الحديثة التي حاولت دراسة الإيقاع في ضوء علم الأصوات قد عمدت إلى ربط الإيقاع بالمقطع، لأن توالي المقاطع بكيفية معينة هو الذي يحدد بعدها الإيقاعي ســـواء أكانـــت في تشكيل شعري أم في أداء نثري ١٠٥[105]، وقد أفاد الدارسون المحدثون مـــن الدراســـات الغربيـــة، وبخاصة دراسة المستشرقين للعروض العربي، حين ربط هؤلاء الإيقاع بعلم الأصوات مستعينين بمفاهيم حديثة كالمقطع والنبر والارتكاز، وما تأسس على هذه المفاهيم من تصنيف للعروض العربي إنْ كان كميا أو نبريا، ونحو ذلك ١٠٦. [106]

ومن الجلي أنّ الناقد العربي لم يكن يعرف تقسيم الكلام إلى مقاطع، وما يترتب على هـــذه المقاطع وتضامها من تشكيل جديد للعروض العربي، ولو أردنا التحدث عن النبر ــ مثلا ــ فإننا لا ننكر أهميته في تحديد جوانب معينة من الدلالات، كما أنّ النبر يترك آثاراً إيقاعية معينـــة في البنـــاء الموسيقي، غير أنه لم يكن يستخدم لدى علماء العربية بوصفه وحدة صوتية تسهم في تغيير المعـــنى، وسواء اتفق الباحثون على أن النبر موجود في اللغة أو نفى بعضهم وجوده فإن هذا لا يُلغي كـــون اللغويين والنقاد لم يتصوروا له نظاما تخضع له مواضعه، و لم يدركوه ظاهرة ذات تأثير في نسق اللغة

١٠٥[105] ــ إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص ٣٢٩ .

١٠٦[106] ــ نفسه، ص ٤٩ وما بعدها، وانظر أيضاً : محمد مندور، في الميزان الجديد، ص ١٨٣ وما بعدها، وشكري عيّاد، موسيقى الشعر العربي،ص ٣١ وما بعدها.

المنظومة ١٠٧[107]، كما أننا نجهل ـــ اليوم ـــ الكيفية التي كانت العرب تنبر بها الكلمات، وأنه ـــ أي النبر ـــ لا يمثل لدى نقادنا على فرض وجوده، ملمحاً يسهم في تمييز المعنى، بحيث يكون للجانب المنبور دلالة تغاير دلالة الجانب غير المنبور١٠٨.[108]

وإذا كان النبر، على الرغم من أهمية في التحليل النقدي الحديث، لم ينل عناية الناقد العربي لجهله به، فإن الحديث المفصل عنه في هذه الزاوية، إن لم يمثل لوناً من فضول القول، فهو لا يمثل مزية تكشف عن جوانب ثرية في الدرس النقدي.

إنّ فهم المكونات الصوتية لدى ابن جنّي ـــ مثلا ـــ تتركز في دراسة الصوت بوصفه وحدة مستقلة لها صفاتها المجهورة والمهموسة والمستعلية والمنخفضة، أو أنه يتحدث عن مخارج الأصوات، ويرتبها بحسب تذوقها من أخر الحلق إلى أول الفم، فالأصوات، من هذه الناحية، يغلب عليها التحديد الوظيفي الإشاري، ويكون الهدف منه التوصيل بين المبدع والمتلقي، وليس التأثير في المتلقي من خلال تشكيلات جمالية تسهم فيها الوحدات الصوتية بنصيب وافر.

ومما يثير الانتباه في هذا الدرس أنه يغفل علائق التأثير بين العناصر والمكونات، ولذلك وجدنا اللغوي ـــ في أثناء معالجته للوحدات الصوتية ـــ يدرسها وكأنها وحدات مفردة مستقلة، ولذلك أسهب في دراسة مخارجها وتحديد صفاتها، وحين انتقل إلى تركيبها مع بعض لم يقف عند دراستها كثيراً، لأنّ تركيب الوحدات الصوتية ـــ يعني في الغالب ـــ تجاور هذه الوحدات، وتكمن غاية التركيب والتضام في هذه المجاورة التي تقود إلى دلالة مركزية يكثر الحديث عنها، أو محاولة الناقد إرجاع الدلالات الثانوية إلى الدلالة المركزية بعنف مرة، أو ملاطفة ولين مرة أخرى .

وتسيطر النظرة الجزئية على عقلية الناقد، أي أنه يُعنى كثيراً بتفكيك الأشياء والظواهر إلى أقسام وجزئيات عديدة، ويحاول دراستها مستقلة عن بعضها، دون الأخذ بنظر الاعتبار وظيفتها العضوية والجمالية بوصفها جزءا له تأثيره المتفاعل مع الكل، وحتى حينما يحاول الناقد الكشف عن بعض عناصر التفاعل فإن رؤيته لها تظل باهتة، لأن المجاورة هي التي تشغل تفكيره وليس التقاطع والتفاعل بين الجزء والكل .

ويقود هذا إلى العناية بالصياغة ذاتها، أي صياغة المفردة بوصفها كياناً مستقلاً عن السياق وعن الموقف، وليس لهذه الصياغة أدنى علاقة بطبيعة الحديث أو الموقف النفسي، ويمثل هذا ثباتاً في القيمة، وهو ثبات أصيل وليس طارئا على التفكير النقدي، بل هو هدف يسعى الناقد إلى

١٠٧[107] ـــ برتيل مالبرج، علم الأصوات، ص ٩٧ .

١٠٨[108] ـــ أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، ص ٣٧٠.

تمكينه في الواقع، ويتجاوب إلى حد كبير مع الأصول الفكرية الاعتزالية، فالثبات قيمة فكرية تحاول إرجاع كل شيء إلى أصوله، فمن جهة الفكر ترجع كل ماله علاقة بالتصورات الفكرية والشرعية إلى أصول ثابتة عقلية أولاً ونقلية ثانياً، ومن جهة اللغة تحاول إرجاع اللغة إلى أصول وفروع، والأصول ثابتة، وهكذا .

وينعكس هذا على العلاقة بين الدال والمدلول والتوظيف الجمالي للتركيب الصوتي، فإن الناقد العربي يؤكد أنّ المدلولات ثابتة وأنّ الدوال تدور في فلك ثبات مدلولاتها، وهذا الفهم ــ بالتأكيد ــ يُلغي جانباً كبيراً من توظيف التركيب الصوتي توظيفاً جمالياً، لأنّ ثبات المدلول إنما هو جزء من تصور فكري أشمل يصدر عنه الناقد وهو ثبات المطلق، وثبات المعنى، وأنّ الحديث عن ثبات المدلول يقود من زاوية أخرى إلى درس البنية الصوتية دراسة خارجية، وهو ما حصل فعلاً، فلقد تركزت الدراسة حول مخارج الحروف ووصفها، وليس درساً داخلياً يأخذ بعين الاعتبار فاعلية التركيب وجماليات البناء الصوتي في ضوء هذه الفاعلية .

جماليات النظام الصرفي :

(1)

يمثل النظام الصوتي أساس النظامين الصرفي والنحوي اللذين يغلب عليهما لدى علماء العربية انفصالهما عن النظام الصوتي، وأنّ الأخير يكاد يكون مستقلاً عنهما، ولقد حاول ابن جنّي أن يربطه بفاعلية السياق مرة، وأن يربطه بالنظام النحوي مرة أخرى، ولكن هذه المحاولة لا تعدو مجرد إشارات .

ويميز ابن جنّي بين النظامين الصرفي والنحوي، فالنحو لديه يُعنى بمعرفة أحوال الكلم المتنقلة، في حين يعني الصرف بأنفس الكلم الثابتة، وتتأسس على ذلك عناية ابن جنّي البالغة بالصرف قبل النحو، ارتكازا إلى مقولة عقلية ترجع التفكير كله إلى ضرب من الثبات « لأنّ معرفة ذات الشيء الثابتة ينبغي أن تكون أصلاً لمعرفة حاله المتنقلة»١٠٩[109]، وهذا يعني في أحد جوانبه أن هناك تمايزاً بين الذوات في حال الثبات، وتمايزاً بينها في أثناء تغايرها وتنقلها، وتتركز عناية ابن جنّي بالثبات الذي يمثل الأصل لمعرفة كل متغير، وهو لون من السعي إلى تثبيت كل شيء، وهو في النتيجة إرساء لقواعد الفكر التي ترجع كل عنصر متغير إلى أصل ثابت، وتخضع فيه الأصل والفروع إلى عملية عقلية محددة.

١٠٩[109] ــ ابن جنّي، المنصف، ١/٤ .

ويقودنا هذا إلى الحديث البالغ الأهمية عن الأصول والفروع التي أسـهب ابـن جنّـيّ في تأكيدها، لتخضع فيه الثوابت والمتغيرات أو الأصول والفروع إلى عملية هي القياس، بحيث تتـداخل هذه الأبعاد وتتقاطع مع بعضها لتشكل هذا التفكير الذي يصدر عن إحكامات عقلية تخضع كـل شيء لمقومات عقلية ثابتة.

وتأخذ « الأصلية » دلالات متعددة لدى ابن جنّي فمن جهة نشأة اللغة يعني الأصل وضع اللغة، وهو يدل على تأكيد للمقولات الاعتزالية التي تؤمن بالمواضعة وليس التوقيف، مما يقـود إلى تأكيد قضية خلق القران، ويعني « الأصل » من ناحية أخرى بنية الكلمات العربية من حيث عـدد حروفها : ثلاثية، ورباعية، ليعني الفرع التراكيب التي تتكون من جذور الكلمات والزيادات المضافة اليها؛ أو أن يكون « الأصل » تثبيت صيغة لكلمتين أو أكثر رأى فيها اللغوي تقديماً أو تأخيراً، يقول ابن جنّي « إعلم أنّ كل لفظين وجد فيهما تقديم وتأخير فأمكن أن يكونا جميعاً أصلين ليس أحدهما مقلوباً عن صاحبه فهو القياس الذي لايجوز غيره، وإنْ لم يكن ذلك حكمت بأن أحدهما مقلوب عن صاحبه، ثم رأيت أيهما الأصل وأيهما الفرع » ١١٠[110]، أو أن يكون « الأصل » مذهبا للعرب حين تسعى إلى تغير كلمة عن «صورة إلى أخرى أختارت أن تكون الثانية مشابهة لأصول كلامهم ومعتاد أمثلتهم » ١١١[111] ويرتكز المذهب العربي على أساس مشابهة اللفظ لأصول الكلام العربي، وإذا كان مذهب العرب يقود إلى أنماط تجريدية ثابتة فإنه لابد أنْ يتحكم في الفروع من خلال « المشابهة» التي تتوافر في الفرع ليقاس على الأصل، وفي التشبيه ـــ أيضا ـــ هناك أصل وفرع وهناك عادة وحكـم يتحكمان فيهما، وحين يعالج ابن جنّي بيتاً لذي الرمة، وهو:

ورمـــلٍ كـــأوراك العـــذارى قطعتُـــهُ

إذا ألبـــسته المظلمـــاتُ الحنـــادسُ

يعلل ابن جنّي روعته في المبالغة لأن ذا الرمة « جعل الأصل فرعاً والفرع أصلاً » ١١٢. [112]

١١٠[110] ـــ ابن جنّي، الخصائص، ٢/٦٩ .

١١١[111] ـــ نفسه، ٢ /١٧٠ .

١١٢[112] ـــ نفسه، ١ / ٣٠٠، وانظر حديثاً موسعاً عن التشبيه في الفصل الثاني من هذا البحث.

وتشتمل النصوص السابقة على تحديد أبعاد الأصلية لدى ابن جنّي، وتتداخل معها أبعاد الفرعية أيضا، غير أن الأخيرة عنده تتفاوت في قوة تمكنها بمقدار قربها أو بعدها عن الأصول، فالفروع لدى ابن جنّي لا تؤدي دورها في التمكن لا بسبب استخدامها على فرعيتها ولكن لأنها « تتأتى مأتى الأصل الحقيقي لا الفرع التشبيهي» ١١٣. [113]

إن الحديث عن الأصل والفرع يقودنا إلى الحديث عن القياس، لأن الفرع حين يتحكم فيه الأصل يعني أن هناك مشابهة أو مماثلة تقتضي مقايسة الفرع لأصله، ومن هنا تحدث ابن جنّي عن القياس، وهو يستجيب للضبط العقلي الذي تتبناه المعتزلة، وتدعو اليه، ولهذا قاس ابن جنّي اللغة والنحو، وقاس الشعر أيضاً، ففي مجال الضرورة الشعرية ــ مثلا ــ يرى أنه « يجوز لنا في الشعر من الضرورة ما جاز للعرب»١١٤[114] كما أنه يجعل الشعر القديم أصلاً يقيس في ضوئه الشعر المحدث، ويحكم نظرته هذه بمعيار عقلي يجعل «القيمة» تتحكم في جودة الشعر ورداءته وقبوله ورفضه، وليس مرد ذلك إلى قدمه وحداثته، ولذلك فهو يبرر للشعر المحدث مماثلته للقديم في ضوء العملية القياسية، وفي ضوء ارتجال القدماء والمحدثين قصائدهم، أو كونهم يعمدون إلى الصنعة، فهاتان الصفتان يشترك فيهما القدامى والمحدثون، ومن هنا جاء قبول ابن جنّي لكليهما، في ضوء العملية القياسية، وفي ضوء المفاهيم الاعتزالية التي تقرن الجودة بالجهد وليس بالقدم.

إن العلة القياسية لدى ابن جنّي تكمن في التجانس أو « التشابه » وهو الذي يدعو إلى حمل الفروع على أصولها، وأن المشابهة من زاوية أخرى تقتضي وجود صفة أو صفات مشتركة منتزعة مما بين الأشياء، والانتزاع عملية عقلية تعتمد التجريد، ولذا فإنّ ابن جنّي يلتقي مع الأصوليين في اعتبار الأصل هو « القاعدة الكلية التي تطبق على الجزئيات »١١٥. [115]

وإذا كان ابن جنّي يرجع فروعاً مشتركة في الجذر ــ كما هو الحال في الاشتقاق الأكبر ــ إلى معنى موحّد، أو يرجع فروعاً متغايرة في الجذر ــ كما هو الحال في تلاقي المعاني على اختلاف الأصول والمباني ــ إلى معنى واحد ١١٦[116]، فإنه أخذ يلمح إلى القارئ بأنه يجمع الأصول في مجموعات يوحدها ويضمها إلى بعض، وأخذ يحدثنا عن تقارب المعاني أو تقارب الأصول الذي يقود

١١٣[113] ــ نفسه، ٢ /١٧٧ .

١١٤[114] ــ نفسه، ١/٣٢٣ .

١١٥[115] ــ مصطفى جمال الدين، البحث النحوي عند الأصوليين، ص ٣٢.

١١٦[116] ــ ابن جنّي، الخصائص، ٢/١١٨، والفسر، ص ١٩٧، وغيرهما .

إلى تقارب الألفاظ ــ الفروع ــ فهو يرى أنّ « تؤزهم أزاً » في الآية القرآنية الكريمة « أَنَّا أَرْسَلْنَا الشَّيَاطِينَ عَلَى الْكَافِرِينَ تَؤُزُّهُمْ أَزًّا »١١٧[117] في معنى « تهزهم هزاً » ١١٨[118]، ويأخذ في إثبات ذلك تحليلاً صوتياً يؤاخي فيه بين الأصوات، ليقودنا إلى أنّ تقارب اللفظين معلول بتقارب المعنيين، لأنّ الهمزة في « أزّ» إنما هي أخت الهاء في « هزّ » ولأنه يرى أن الأختين ــ الهمزة والهاء ــ تختلفان في القوة، ــ فالهمزة أقوى من الهاء ــ ومن هنا جاءت الآية الكريمة « تؤزهم أزاً » بالهمزة وليس بالهاء لأنّ هذا المعنى « أعظم في النفوس من الهز » ١١٩[119] ويضرب ابن جنّي لذلك أمثلة أخرى لا تُغير شيئاً من جوهر التصور السابق.

وتقودنا مؤاخاة الأصوات وتقاربها في الدلالة إلى محاكاة اللفظ صوت الفعل ــ مما سبق الحديث عنه ــ ويرى ابن جنّي أنّ هذا كثير في اللغة، إذ تضاهي أجراس حروف الفعل أصوات الفعل التي عبر بها عنها « ألا تراهم قالوا قضم في اليابس وخضم في الرطب» ١٢٠[120]، ويرجع ابن جنّي ذلك لقوة القاف وضعف الخاء، أي أن العرب جعلوا الصوت الأقوى للفعل الأقوى، والصوت الأضعف للفعل الأضعف، فأبن جنّي يرى أن هناك دلالة عامة تضم تحتها دلالة الفعلين : « قضم وخضم » ولكنه في الوقت نفسه يتحدث عن الفوارق الخاصة التي تتمايز بها دلالات هذين الفعلين، فهو من ناحية يدعو إلى « توحيد » المعاني في اللغة، ويطرح من ناحية أخرى الفوارق التي تتمايز بها الدلالات بحسب التغاير الصوتي في المفردات كما هو في « هزّ وأزّ » و « قضم وخضم »، غير أنّ هذا التمايز يعالج في إطار المفردة المستقلة عن سياقها اللغوي، أي أنّ تمايز الدلالة يبقى محافظا على طبيعته مهما تغير وضع المفردة السياقي، دون أن يذكر ابن جنّي الفاعلية الجمالية لهذا التمايز والتغاير الدلالي.

(2)

حاول ابن جنّي ــ أحيانا ربط البناء الصرفي بالسياق، ويخرج به من الدلالات الثابتة العامة إلى دلالات خاصة متغيرة، تخضع أولاً لطبيعة السياق، وتتشابك ثانياً مع النظام النحوي وفاعليته، وإذا كنا نرى ابن جنّي في جوانب أخرى من دراساته الصوتية والصرفية والنحوية يسعى إلى تثبيت

١١٧[117] ــ سورة مريم، آية : ٨٣ .

١١٨[118] ــ ابن جنّي الخصائص، ٢/١٤٦ .

١١٩[119] ــ نفسه، ٢/١٤٦ .

١٢٠[120] ــ نفسه، ١/٦٥، و٢/١٥٧ ــ ١٥٨.

الدلالات العامة فإنه ــ هنا ــ يحاول كسر هذه القاعدة ليجعل دلالة المفردة خاضـــعة لتفـــاعلات تحكمها طبيعة التركيب وكيفية تضام الكلمات، فعلى صعيد الإفراد والجمع لا نكاد نلحـــظ قيمـــة دلالية أو فنية تميز كلمة«طفل » عن جمعها «أطفال » سوى الإفراد والجمع، هذا أذا جردنا الكلمـــة عن سياقاتها اللغوية، غير أنّ أبن جنّي يلتفت إلى أهمية السياق وفاعليته في أثناء دراسته كلمة «طفل » في الآية القرآنية « ثُمَّ نُخْرِجُكُمْ طِفْلا » ١٢١[121] ويفسر معناها، أي « أطفالا»١٢٢[122]وهو يعمد إلى إخراج الدلالة من طبيعة السياق غير أنه يرى أن لفظ الواحد أي « طفلاً» حسن في هذه القراءة، ويبرر حسنه في تأمل عقلي يتصل بالسياق ويتفاعل معه، ويرتكز إلى مقولات فكريـــة وعقائديـــة، وتتحدد أبعاد تبرير حسن هذه القراءة فيما يأتي :

أن الإفراد يخرج بالدلالة من الأحادية إلى معنى ينطوي على التحقير والتصغير، أي أن مخاطبة الله تعالى للناس بأنه جلّ شأنه أخرجهم طفلاً إنما هو « موضع تصغير لشأن الإنسان وتحقير لأمره، فلاقَ به ذكر الواحد لقلته عن الجماعة » ١٢٣ [123]

إنّ ابن جنّي خرج بكلمة « طفل » من دلالة الأحادية إلى دلالة أخرى، ويتأتى هذا بسبب وعي فاعلية السياق، أي أنه عمد إلى تفسير هذه الكلمة بعيداً عن دلالاتها المعجمية، ولأنـــه كدّ ذهنه ليفتش عن دلالاتها في إطار فاعليتها، وما يوحيه هذا السياق، وما يلقيه عليها من ظلال، وهذا يعني أن السياقات المختلفة لا تجمد الكلمة في إطار دلالات ثابتة، وإنما تضفي عليها دلالات متعددة، وبهذا لن تكون دلالة الكلمة ثابتة أبداً إلا في المعجمـــات، وتكـــون الدلالات متغايرة في السياقات لدرجة يصدق معها القول بأنه لا يمكن أن تتماثـــل دلالـــة الكلمة الواحدة في السياقات المختلفة.

أما الدلالة الثانية فإنها تخرج من دلالات التعظيم والتحقير، إذ ليست الجماعة لدلالة التعظيم، كما أن الإفراد ليس دالاً على التحقير، وإنما يخرج المعنى إلى دلالة في تصوير مراحـــل نمـــو الإنسان، من الولادة حتى كونه مخلوقاً ناضجاً، ولذلك تتغاير الدلالات، ففي حين عنيـــت الدلالة الأولى بالعظم والحقارة، أي عنايتها بدلالات معنوية تتصل بقيمة أخلاقية تجريديـــة، تتجاوز الدلالة ــ في الحالة الثانية ــ هذا البعد التجريدي إلى جانب تصويري إذا جاز التعبير

١٢١[121] ــ سورة الحج، آية : ٥ .

١٢٢[122] ــ ابن جنّي، المحتسب ، ٢٦٧/٢ .

١٢٣[123] ــ نفسه.

ـــ فهو بعد حسي، يقول ابن جنّي إن معناه « نخرج كل واحد منكم طفلاً » وهو يتضمن المعنى السابق على نحو الإشارة والتلميح، وليس على نحو الإبانة والتوضيح، غير أنّ المهم أنّ ابن جنّي يعي هذه الكلمة في إطار السياق، وإنْ كان التغاير نسبياً، وهو لون مـــن ألـــوان الاتساع الذي يتجاوب مع جذور فكرية، لأن وضع الواحد موضع الجماعة ـــ لدى ابـــن جنّي ـــ إنما هو اتساع في اللغة.

ولم تقتصر دراسة ابن جنّي على الإفراد والجمع ولكنه يُعنى بالتعريف والتنكير، ويخضعهما بشكل أو بآخر إلى شيء من فاعلية السياق ففي القراءة القرآنية « وَما محمدٌ إلا رسولٌ قد خَلَتْ من قبله رُسُلٌ» ١٢٤[124] يرى أن هذه القراءة حسنة في معناها، ويرجع هذا الحسن إلى سببين :

أولهما :

إنّ القصر يشتمل على لون من الاقتصاد في الأداء فهذه القراءة ـــ من هذه الزاوية ـــ تقصر الرسالة على النبي محمد صلى الله عليه وسلم.

ثانيهما :

إنّ هذه القراءة إعلام بالرسول محمد صلى الله عليه وسلم وتنكير بالرسل الذين ســـبقوه، ذلك أن « التنكير ضرب من الكف والتصغير، كما أنّ التعريف ضـــرب مـــن الإعـــلام والتشريف »١٢٥. [125]

إن التعريف والتنكير خرجا من دلالتيهما المحدودتين إلى أبعاد ترتبط بالسياق، يقصد بهما ابن جنّي تشريف الرسول محمد صلى الله عليه وسلم بوصفه معرفة، بما تنطوي عليه دلالة المعرفة في هذا السياق من دلالات التكريم، وكأنّ التعريف يتجاوز دلالته المعروفة إلى آفاق أرحب، وإنّ الذي وهب التعريف هذه الدلالة إنما هو السياق، في حين تخرج « النكرة » من أبعاد الجهـــل بهـــا إلى دلالات التصغير.

١٢٤[124] ـــ هذه قراءة قرآنية، والقراءة المشهورة هي : « وَمَا مُحَمَّدٌ إلا رَسُولٌ قَدْ خَلَتْ مِنْ قَبْلِهِ الرُّسُلُ أَفَإِيْن مَاتَ أَوْ قُتِلَ انْقَلَبْتُمْ عَلَى أَعْقَابِكُمْ وَمَنْ يَنْقَلِبْ عَلَى عَقِبَيْهِ فَلَنْ يَضُرَّ اللَّهَ شَيْئًا وَسَيَجْزِي اللَّهُ الشَّاكِرِينَ » سورة آل عمران، آية : ١٤٤

١٢٥[125] ـــ ابن جنّي، المحتسب، ١/١٦٨.

وتخضع الدلالة لدى ابن جنّي لعدد الحروف، إن قلّت قلّ المعنى، وإن زادت زاد بالضرورة، وهذا الحساب الكمي تخضع له المعاني من ناحية، والصيغ الصرفية من ناحية أخرى، كما أنّ قوة المعنى التي هي نوع من أنواع زيادة المعنى تخضع هي الأخرى لهذا المعيار، فكلمة مثل « احدودب» أقوى معنى من «حدب» و « اعشوشب » أقوى معنى من « أعشب » وذلك لكثرة الحروف فيما يرى ابن جنّي ١٢٦[126]، إنّ علة قوة المعنى مقترنة بكثرة الحروف.

وتخضع الصيغ الصرفية للتفسير ذاته، لأن الصيغ الصرفية تتفاوت من حيث كثرة الحروف وقلتها، غير أنّ الصيغ بشكلها الذي عني به ابن جنّي قد أخضعت الدرس الصرفي إلى لون من الثبات والجمود، بحيث تخضع فيه الصيغة إلى قانون صارم يحدد دلالتها سواء أدرجت هذه الصيغة في سياق، أو أخرجناها عنه، وتمثل الكلمات مجرد أحجار تتراص، ولا قيمة لهذا التراص إلا لإيصال المعنى، أما تفاعل هذه الوحدات مع بعضها، والكشف عن جمالياتها فليس له أدنى قيمة في ضوء هذا التصور.

ولقد شغلت ابن جنّي الدلالات الثابتة، وأعجب بها غاية الإعجاب، لأنها تتجاوب مع نمط فكري يعتقده، ولأنه يحاول أن يرسي أصولاً ثابتة، وفروعا ترتكز عليها، كما أوضحنا ذلك سابقا، أما من جهة الصيغ الصرفية فإنها تخضع لبعدين متداخلين :

أولهما : كمية الحروف ودلالتها على قوة المعنى أو ضعفه.

ثانيهما: ثبات دلالة الصيغة سواء تركبت في سياق، أم أخرجت عنه، وسواء أتغايرت جذور هذه الصيغة من حروف مختلفة أم لم تتغاير، فصيغة « فعّل » أقوى في المعنى من صيغة « فعَل » لزيادة كمية الحروف، ولأن صيغة « فعّل » تنطوي على معنى التكثير والتكرير ١٢٧[127]، فقطّع تعني كثرة القطع وتكريره، وكسّر تعني كثرة الكسر وتكريره، ولذلك فإن هناك دلالة ثابتة في الصيغة وهي الكثرة والتكرير مقترنة بالقوة، أما الدلالة المتغيرة فهي القطع والكسر، أي جذر الكلمة التي تشكل هذه الصيغة ؛ وبهذا تخرج الصيغ الصرفية الكلمات من دلالتها السياقية إلى ثبات في الدلالة تخضع فيه لمقومات عقلية صارمة، ومن أمثلة ذلك أن صيغة « يفتعلون » في القراءة القرآنية «من كتب يدّرِسونها » [128]128 ـــ بتشديد الدال مفتوحة وبكسر الراء ـــ أقوى معنى من « يدرسونها » وذلك أنّ «افتعل » لزيادة التاء فيه

١٢٦[126] ـــ نفسه، ٢/١٣٤ .

١٢٧[127] ـــ نفسه، ٢/٣٧١ .

[128]128 ـــ هذه قراءة قرآنية، والقراءة المشهورة هي : « وَمَا آتَيْنَاهُمْ مِنْ كُتُبٍ يَدْرُسُونَهَا وَمَا أَرْسَلْنَا إِلَيْهِمْ قَبْلَكَ مِنْ نَذِيرٍ » سورة سبأ، آية : ٤٤ .

أقوى من فعل ١٢٩[129]، ويضرب ابن جنّي أمثلة أخرى يؤكد فيها اقتران قوة المعنى بكثرة الحروف، ومن ذلك قوله تعالى : « فَأَخَذْنَاهُمْ أَخْذَ عَزِيزٍ مُقْتَدِرٍ» ١٣٠[130] و « مقتـــدر » لدى ابن جنّي أبلغ من قادر، والبلاغة لديه ــ هنا ــ قرينة زيادة الحروف، وبـــذا تكـــون الزيادة في المعنى أو قوته لونا من ألوان البلاغة، ومثل هذا « لَهَا مَا كَـــسَبَتْ وَعَلَيْهَـــا مَـــا اكْتَسَبَتْ »١٣١[131] التي يحاول فيها ابن جنّي أن يجمع بين الصيغة الصرفية والسياق في آن واحد، لأنه يرى أن القرآن الكريم قد أستخدم صيغة « فَعَلَ » للحسنة، وذلك « لاحتقـــار الحسنة إلى ثوابها »١٣٢[132] مستدلا بالآية الكريمة « مَنْ جَاءَ بِالْحَسَنَةِ فَلَهُ عَشْرُ أَمْثَالِهَا وَمَنْ جَاءَ بِالسَّيِّئَةِ فَلَا يُجْزَى إلا مِثْلَهَا وَهُمْ لَا يُظْلَمُونَ » ١٣٣[133] كما استخدم القرآن الكـــريم صيغة« افتعل » للسيئة «تنفيراً عنها، وتهويلاً وتشنيعاً بارتكابها».١٣٤[134]

إن هذه المحاولة التي يسعى فيها ابن جنّي إلى الجمع بين الصيغة الصرفية والسياق تمثل خطوة في وعي فاعلية السياق في تشكيل دلالة الصيغة الصرفية من ناحية، ومقدار تأثيرها في المعـــنى العـــام للعبارة، وإضفاء أبعاد جمالية على التشكيل اللغوي كله من ناحية أخرى، غير أنّ ابن جنّي لم يذهب بعيداً في تأمله هذا، بسبب إلحاح الدلالات الثابتة الخاضعة لمعنى الصيغة الصرفية العامة عليـــه أولاً، وبسبب انسجام تفكيره مع مقولة قوة المعنى المقترنة بكمية الحروف ثانياً ، ولذلك فإنه حتى في هذه المحاولة التي سعى فيها إلى ربط الصيغة الصرفية بالسياق والكشف عن أبعاده الجمالية لم يكن الـــربط فاعلاً بحيث يترك كل منهما آثاره في الآخر، ولذا فإن العلاقة لا تخرج إلى التفاعل المثمر مع السياق، وإنما هي ــ في الغالب ــ علاقة مجاورة فحسب.

وإذا كانت الصيغة الصرفية لدى ابن جنّي يغلب عليها ثبات دلالتها سواء وقعت في سياق أو أخرجت عنه، فإنه يرى أن حسن بعض الصيغ الصرفية مقترن بالتقائها بالضمائر، ونمط خاص من

١٢٩[129] ــ ابن جنيّ، المحتسب، ١٩٥/٢ .

١٣٠[130] ــ سورة القمر، آية : ٤٢ .

131[131] سورة البقرة ، أية : ٢٨٦ .

١٣٢[132] ــ ابن جنّي، المحتسب، ١٣٤/٢ .

١٣٣[133] ــ سورة الأنعام، آية : ١٦٠ .

١٣٤[134] ــ ابن جنّي، المحتسب، ٢/ ١٣٤.

هذه الضمائر، فصيغة « تفاعل » في القراءة القرآنية «ولا تَنَاسوا الفضلَ بَينكم » [135]135 حـــسنة لسببين١٣٦ :[136]

أولهما : أنها تشتمل على نهي للإنسان عن فعل اختاره، لأن هذه الصيغة الصرفية «تفاعل» تعـــني أن الإنسان يتظاهر بالنسيان، ومن هنا جاء النهي في القراءة القرآنية، وهذا الحسن فيما يراه ابن جنّي هو حسن للصيغة كيف وقعت وأين وقعت، إذ ليس له خصوصية في إطار فاعلية السياق، وبمعنى آخر أنّ هذه الصيغة الصرفية ثابتة الدلالة لا تنطوي على تغاير تتفاعل فيه في ضـــوء الـــسياقات المختلفة .

ثانيهما : إنّ الذي زاد في حسن صيغة « تفاعل » كون المأمور جماعة، وليس فرداً، إذ يرى ابن جنّي أنّ هذه الصيغة لائقة بالجماعة، و لم يفسر أسباب حسنها، وأسباب لياقتها للجماعـــة، ولكنـــه يقارن بين هذه الصيغة المسندة إلى واو الجماعة وصيغة «تفعل» وقد أسندت إلى مفرد في الآيـــة القرآنية الكريمة «ولا تَنسَ نَصِيبَكَ مِنْ الدُّنْيَا وَأَحْسِنْ كَمَا أَحْسَنَ اللَّهُ » [137]137 ويرى ابن جنّي أن الصيغة المسندة إلى المفرد تنطوي على حض على ما هو محلل للإنسان، وأنّ العرف والعادة لا يحضان على ما حلله الله للإنسان، وكأن صيغة « تفاعل » إذا أسندت للجماعة إنما تنهى عـــن محرم في حين يكون إسناد «تفعل» للمفرد، إنما هو حض على المحلل، هذا إذا حسنت، أما إذا لم تحسن لم تجز في غير هذين الوجهين على ما يبدو.

إن ابن جنّي على الرغم من كونه يحاول الخروج بالصيغة من ثباتها ليربطها بفاعلية السياق فإنه في الوقت نفسه يثبت الصيغة الصرفية في إطار لونين إسناديين ــ إسنادها إلى ضـــمير، وكـــون الضمير جماعة المأمورين ــ يشتملان على دلالات محددة وثابتة سلفاً، ويقترن حسن الصيغ الصرفية في ضوء إسنادها المحدد .

إنّ هذه المحاولة تمثل لونا من ألوان الجمود وتقعيد الأصول المعيارية التي تعطـــل فاعليـــات السياق وجمالياته، والأخطر من هذا أنّ ابن جنّي لم يستطع أنْ يمزج بين الصيغة الـــصرفية وســـياقها اللغوي من ناحية، وبينها وبين البناء النحوي من ناحية ثانية، ولو فعل ذلك لتمكن من الكشف عن جماليات التفاعل المتشابك بين الصيغ الصرفية وسياقاتها وتفاعلاتها مع البناء النحوي، ولكن ابن جنّي

[135]135 ــ هذه قراءة قرآنية، والقراءة المشهورة هي : « وَلَا تَنسَوْا الْفَضْلَ بَيْنَكُمْ إِنَّ اللَّهَ بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ» سورة البقرة، آية : ٢٣٧ .

١٣٦[136] ــ ابن جنّي المحتسب، ١/١٢٧ ــ ١٢٨.

[137]137 ــ سورة القصص، آية : ٧٧ .

تحسس بذوقه أنّ هناك جمالاً وحسناً بإسناد الصيغة الصرفية إلى واو الجماعة، أما ما هي عناصر هذا الحسن وأبعاده ؟ فإنه لم يستطع الكشف عنها، لأنه ما يزال مشغوفاً بثبات الدلالات العامة للـصيغ الصرفية، ولأنه لم يستطع أنْ يخرج من هذا القيد إلى آفاق أرحب في الكشف عن جماليات تفاعـل الصيغة الصرفية في إطار السياق كله .

ويتناول ابن جنّي صيغة « تفاعل » نفسها من زاوية أخرى في القراءة القرآنية «تباركـت الأرض » لتفيد هذه الصيغة معنى التوكيد، فهي ــ في هذا السياق ــ توكيد لمعنى البركة، كما أنّ « تعالى » في قوله تعالى : « تَعَالَى اللَّهُ عَمَّا يُشْرِكُونَ » ١٣٨[138] أبلغ من علا، ويعزو بلاغتها إلى كثرة حروفها ١٣٩[139]، أي أن المعنى وقوته مقترنان إلى حد التطابق مع بلاغة التركيـب، وأنّ البلاغـة مقترنة ببعد كمي للحروف، وهذا كله لا يعني وعياً نوعياً يتجاوز فيه ابن جنّي التفكك إلى فاعليـة السياق بالتركيب .

إن صيغة « تفاعل » في التراكيب القرآنية المختلفة قد اشتملت على مدلولات مختلفة، وقد تنبه ابن جنّي لهذا التغاير ولكنه لم يجمع هذا في تصور شامل يتجاوز فيه الدلالات الثابتة للـصيغ إلى تفاعل مع السياق والكشف عن جمالياته.

و لم يكن ابن جنّي الوحيد الذي يسعى إلى تثبيت دلالة الصيغ الصرفية، فالرماني هو الآخـر ينحو المنحى ذاته، وعلى الرغم من أنه يحاول أن يقرن الصيغة الصرفية بلون من « العدول » عن أصل اللغة فإنه يقع ــ في النهاية ــ بالمشكلة ذاتها، وهي التي شاركه فيها ابن جنّي، ومفادها السعي نحو ثبات الصيغ الصرفية، وليس الكشف عن تغاير دلالالتها وجمالياتها بتغاير السياقات.

وحين يتحدث الرماني عن صيغ المبالغة يرى أنها جاءت على « جهة التغيير عن أصل اللغة » وتفيد لديه « الدلالة على كبر المعنى » ١٤٠[140]، والغاية الأساسية لديه هي الإبانة، إذن فصيغ المبالغة لدى الرماني تعني عدولاً وتغيراً عن أصل الوضع في اللغة، وهذا التحديد يلتقي على نحو من الأنحاء مع المجاز الذي يمثل هو الآخر عدولاً عن ما أقرّ في الاستعمال على أصل وضعه في اللغـة١٤١[141]، وفي ضوء هذا تتغاير دلالات الصيغ الصرفية بمدى عدولها وتغيرها عن أصولها، ولكن الرماني، على الرغم

١٣٨[138] ــ سورة النمل، آية : ٦٣ .

١٣٩[139] ــ ابن جنّي، المحتسب، ٢/١٣٤ .

١٤٠[140] ــ الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص ٩٦ .

١٤١[141] ــ ابن جنّي، الخصائص، ٢/٤٢٢ .

من التفاتته الطيبة هذه، يكسر هذا التغاير ويقوده إلى لون من الثبات، لتدل صيغ المبالغة على كـــبر المعنى فحسب .

إن الصيغ الصرفية تشتمل على قيم دلالية ثابتة، مثل : فعلان، وفعال، وفعـــول، ومفعـــل، ومفعال، وهذه الصيغ تمثل فروعاً لأصول عدل عنها إليها، ويذكرنا هذا بما ذهب إليه ابن جنّـــي في شأن العلاقة بين الأصل والفرع، ليدل العدول عن الأصل إلى الفرع على أن هناك غاية بلاغية يقصد منها المبالغة في أداء المعنى، فصيغة « فعلان » مثل: رحمان عدل بها عن صيغة « فاعل » مثل : راحم، للمبالغة، وكذا الشأن في الصيغ الصرفية الأخرى.

وإذا كانت الصيغة الصرفية ـــ هنا ـــ تتميز باستقلالها عن سياقها وعن الأنظمة اللغوية فإنها لدى ابن جنّي ترتبط دلالتها بمقومات صوتية، فصيغة « فُعُول » وتركيبها «عُلُو » تعـــد أقـــوى في الدلالة من صيغة « فَعَال » ويعزو القوة في الأولى « للواو والضمتين » ويعزو الضعف في الثانية إلى « ضعف الألف والفتحتين »١٤٢[142]، إنّ الصيغة الصرفية خضعت هنا لتأثير متبادل مع البناء الصوتي، غير أنّ هذا التأثير عارض لا يمس جوهر الصيغة، كما أنه يفتقر إلى الكشف عن قيمة جمالية، غاية ما في الأمر أنّ الواو والضمة يمثلان وحدتين أقوى من الفتحة والألف في أصل وصفهما، وإنّ إســـقاط هذا على الصيغتين جعلهما أقوى في الدلالة.

ونخلص من هذا إلى أنّ الصيغ الصرفية تتسم بثباتها واستقلالها، وحتى حين ربط ابن جنّـــي الصيغة بالنظام الصرفي لم تتجاوز المحاولة مجاورة البعدين، وليس تفاعلهما، وهذا يقودنا إلى القول بأنَّ ابن جنّي لم يستطع تجاوز الأبعاد المعيارية التي أرساها علماء العربية، وكانت محاولته الجزئية البسيطة تمثل خدشاً في بناء منطقي يعسر تخطيه، كما أنه ـــ شأنه شأن علماء العربية ـــ كان معنياً، غالبـــاً، بتفكيك الظواهر ودراستها مستقلة، بمعنى أنّ إدراك ماهية الظاهرة والشيء لا يمكن فهمهما في إطـــار سياقاتها، لأنها ستكون موضع إبهام وغموض، وكان هم علماء العربية اجتزاء الظواهر وإخراجها من سياقاتها، وتسليط الأضواء عليها من أجل تحقيق الوضوح والتوصيل.

ولقد قادت النظرة التجزيئية هذه إلى قصور في إدراك فاعليات السياق، ومدى تفاعله مـــع الأنظمة اللغوية : صرفية، وصوتية، ونحوية، لأنّ كل بناء منها مستقل عن غيره، أما بـــشأن الـــصيغ الصرفية فإنّ ابن جنّي ـــ وكذا الرماني ـــ لم يستطيعا تجاوز إدراكها مستقلة عن السياق، وقد وضع هذا حدوداً فاصلة بين الصيغة وتركيبها من ناحية وبين الصيغة وسياقها من ناحية أخرى، وإنّ ابـــن جنّي على الرغم من إمكانيته تذوق جوانب من الصيغ فإنه بقي خاضعا للتفكير التجزيئـــي الـــذي يدرس الظاهرة منفصلة عن بنائها الكلي.

١٤٢[142] ـــ ابن جنّي، المحتسب، ٢/١٤٠ .

جماليات النظام النحوي :

(1)

إنّ الكلام لدى المعتزلة واحد من الأفعال المحكمة التي لا تتأتى إلا بتوافر الإرادة والقـــصد، وإنّ المتكلم لابد أن يكون عالماً بطبيعة الفعل أولاً، وقاصداً إلى إحداثه ثانياً، ولا يشترط في علمه أنْ يكون تفصيلياً شاملاً، وإنما يشترط فيه الإجمال، أما القصد فإنه ينطوي على أبعاد إعتقاديـــة لكـــي يكون الكلام واحداً من الأفعال التي يحاسب عليها الإنسان ثواباً أو عقاباً، ولتكون له بالنتيجة خاصية ذاتية، وعلى الرغم من الفوارق بين الكلام والأفعال المحكمة الأخرى فإنها تلتقي بحقيقة مشتركة هي : التشكيل والتركيب، بمعنى أنّ التركيب هو أبرز مقوماتها، سواء أكان بسيطاً أم معقداً، فالنـــسيج ــ مثلا ــ هو تركيب وتشكيل بين الغزل وألوانه، وكذلك البناء ونحوهما، والكلام واحدٌ مـــن هـــذه الأفعال الذي يتميز بتشكيله وتركيبه على درجة عالية من التشابك والتعقيد.

ويتحدد الكلام لدى القاضي عبد الجبار بن أحمد بأنه « ما حصل فيه نظام مخصوص مـــن هذه الحروف المعقولة حصل في حرفين أو حروف » ١٤٣[143] ويعني بالحروف المعقولة الأصـــوات الدالة إذا تراكبت مع غيرها، لأنّ الحرف وحده لا دلالة له، شأنه شأن صـــرير البـــاب، كمـــا أن الحروف لدى القاضي عبد الجبار بن أحمد « أصوات مقطعة » وأن الكلام « لا يكون حروفاً منظومة دون ذكر الأصوات » ١٤٤. [144]

وإذا كان للأفعال المحكمة الأخرى وظائفها المعروفة فإن وظيفة الكلام إنما هي للإنباء عمـــا في النفس، ويرى القاضي عبد الجبار بن أحمد أنّ الكلمات تحضر لدى المتكلم، أي أنها « تصير كأنها في مشاهدته » ١٤٥[145]، وحضورها لديه يقتضي العلم بها، والقدرة على إيجادها لتـــأليف الكـــلام منها، وحين يتكلم الإنسان فإنه يتخير منها، ويدل التخير على قدرة عقلية يميز فيها المتكلم بعلمـــه درجات المفاضلة بين الكلمات ليدل على المعاني التي يريد إيصالها.

وينبئ هذا عن قضيتين : الأولى : أنّ الاختيار في التأليف يرجع إلى خاصية ذاتية تتحكم فيها إرادة المتكلم، وهذه الخاصية تجعل مستويات الكلام متفاوتة، ومن ثم يتم التفاضل بينهما بمقدار وعي المتكلم بخصائص الكلام وكيفية تركيبها وتضامها، والثانية: أنّ المعنى هو السابق، ويمثل الثابت الذي

١٤٣[143] ــ القاضي عبد الجبار بن أحمد، المغني في أبواب التوحيد والعدل، ٧/٣ .

١٤٤[144] ــ نفسه، ٧/٧.

١٤٥[145] ــ نفسه، ١٦/٢٠٢ .

يفتش له المتكلم عن صورة لفظية تعبر عن الصورة الذهنية الكائنة في عقله، والأخطر مـــن هـــذا أنّ المتكلم في أثناء تأديته وظيفته التعبيرية للإنباء عما في النفس، لا يفكر في المكونات الصوتية أو الصرفية قدر عنايته بالمفردات ودلالتها، وكيفية تضامها متراكبة لتأدية المعنى.

إنّ تأليف الكلام لدى القاضي عبد الجبار بن أحمد لابد له من عنصرين : القـــدرة علـــى تأليفه، والعلم بكيفية هذا التأليف، ويرى أنَّ هناك علماً يختفي خلف هذه الطريقة التي يعـــرف بهـــا المتكلم « مواقع جمل الكلام إذا تألفت فيفصل بين ما يأتلف من كلمات مخصوصة وبين ما يأتلف من غيرها »١٤٦[146] ويلعب الاختيار دوراً في التأليف، وإذا كان الاختيار يرجع إلى « العلم بالكلمات » والى « التجربة والعادة » فقد يتساوى في المعرفة رجلان، ولكن « أحدهما أقوى محاضـــرة مـــن الآخر، وإنْ كان الذي يقصر عنه مثله في العلم، أو أزيد، لكنه يحتاج فيما نعلم إلى تثبيت وفكـــرة، فلابد مع الوجه الذي ذكرناه من قوة المحاضرة، ولهذا الوجه يتفاضل العلماء بذلك، فيـــــصح مـــن بعضهم من الخطب والشعر »١٤٧[147] غير أنّ مرد هذا بكل جوانبه ليس عائداً إلى العلم بالكلمات، أو مرده إلى التجربة والعادة، وإنما هو مقترن ـــ إضافة إلى ما سلف ـــ بقضية غيبية خارجية عن ذات المبدع، وهي : « تأييد وألطاف يرد من قبل الله تعالى » ١٤٨[148] وهذا التأييد الغيبي يـــأتي مـــرة، ويستعصي مرة، ويشترك في هذا الأديب والعالم على السواء، ولذلك نجد المتكلم « يروم طريقـــة في الفصاحة فتقرب عليه مرة، وتبعد أخرى، وحاله في العلم لا تكاد تختلف » ١٤٩. [149]

إنّ العناية البالغة بتحديد عناصر العلم لإدراك طريقة التأليف إنما هي أداة لتحقيـــق وظيفـــة التوصيل، وفي كيفية الإنباء عما في النفس، ويدرك القاضي عبد الجبار بن أحمد أن مفهوم « الإنباء » لا يتأتى عبر أفراد الكلمات، بل يتأتى من تركيبها، ويقتضي هذا لوناً من الوعي النحوي الذي يمثل الإعراب أحد عناصر الكشف عن دلالاته، هذا إذا عرفنا أنّ الإعراب ينطوي في جوهره على معنى « الإبانة » لدرجة يكاد يتطابق فيها المفهومان، فالإعراب لدى ابن جنّي هو «الإبانة عن المعاني بالألفاظ

١٤٦[146] ـــ نفسه، ٢٠٣/١٦ .

١٤٧[147] ـــ نفسه، ١٦ / ٢٠٣ .

١٤٨[148] ـــ نفسه، ٢٠٣/١٦ .

١٤٩[149] ـــ نفسه، ٢٠٣/١٦.

» ١٥٠[150]، لأن الكلمات المؤلفة إنما هي صورة لفظية لما يتم في الذهن من تصورات وتآليف معنوية .

(2)

ويروي ابن جنّي في « الخصائص » هذه الرواية، يقول : « وسألت يوما أبا عبد الله محمد بن العساف العقيلي الجوثي التميمي ــ من تميم جوثة ــ فقلت له كيف تقول : ضربت أخوك ؟ فقال : أقول ضربت أخاك، فأدرته على الرفع فأبى، وقال لا أقول أخوك أبداً . فقلت فكيف تقول : ضربني أخوك، فرفع، فقلت ألست زعمت أنك لا تقول أخوك أبداً، فقال أيش هذا ؟ اختلفت جهتا الكلام، فهل هذا إلا أدل شيء على تأملهم مواقع الكلام، وإعطائهم إياه في كل موضع حقه وحصته من الإعراب »١٥١[151] ويكشف هذا النص عن علاقة الإعراب بالمعنى، ويوضح أنّ العناية ليست بأواخر الكلام فحسب، وإنما هي عناية بمواضع الكلام، وهي عناية بالتركيب مقترناً بالمعنى ؛ ولذلك فإنّ الحذف والتقديم والتأخير وتغيير مواقع الكلام كلها مقترنة ــ دون شك ــ بالمعاني التي لها السبق والشرف، أي أنّ أي تغيير في الصياغة إنما هو خاضع بشكل أو بآخر إلى نمط أو فاعلية في المعنى.

ويرى ابن جنّي أن هناك علاقة تتفاعل فيها المعاني مع الإعراب، ومن هنا جاء تعريفه للإعراب بأنه « الإبانة عن المعاني بالألفاظ » ١٥٢[152] ويرى في صياغة التراكيب تجاذباً بين المعاني والإعراب، إذ يجعل المعنى أساساً يصدر عنه، فهو ــ المعنى ــ الثابت الذي يفصح الإعراب عنه، ويمثل ترميزاً ينبئ عن دلالته ، وحين يضرب ابن جنّي أمثلة لذلك لا يخلو بعضها من تمحل، ففي قوله تعالى « إِنَّهُ عَلَى رَجْعِهِ لَقَادِرٌ » ١٥٣[153] إذ يفسر المعنى بلون آخر من التركيب هو : إنه على رجعه يوم تبلى السرائر لقادر، وعلى الرغم من هذا فإنه يرى أنّ هذا التركيب مخل بالمعنى، ويرجع السبب إلى الفصل بين الظرف « يوم تبلى » وبين ما هو متعلق به وهو الرجع، ولذلك فهو مضطر إلى تقدير محذوف حين يستقيم المعنى لديه، وهو « يرجعه يوم تبلى السرائر، ودل رجعه على يرجعه دلالة المصدر على فعله » ١٥٤[154] .

١٥٠[150] ــ ابن جنّي، الخصائص، ١/٣٥ .

١٥١[151] ــ نفسه، ١/٧٦ .

١٥٢[152] ــ نفسه، ١/٣٥ .

١٥٣[153] ــ سورة الطارق، أية : ٨ ــ ٩ .

١٥٤[154] ــ ابن جنّي، الخصائص، ٣/٢٥٦.

وإذا كان المعنى والإعراب يأخذان هذا المنحى لدى ابن جنّي فإنّ القاضي عبد الجبار بن أحمد يعنى بالعلاقة بين اللفظ والمعنى لدرجة تشبه علاقة العرضي بالجوهر، أو الرداء بالجسم، فقد يكون الرداء ضيقاً أو فضفاضاً، أما الجسم ــ الجوهر ــ فهو ثابت لا تغير فيه، بل إنّ ثبات المعاني أخرجها من دائرة التفاضل، لأنّ المعاني ــ فيما يقول القاضي عبد الجبار ــ « لا يقع فيها تزايد » ١٥٥[155] على الرغم من أنه يؤكد في مكان آخر صفة حسن المعنى لتحقيق فصاحة الكلام، وهو بحد ذاته يدل على التزايد الذي قد أنكره، لأنه من زاوية أخرى، يرى أهمية المعنى، وأنه لابد منه، ولكن «المزية » لا تظهر فيها، وإن كانت تظهر في الكلام لأجلها ١٥٦[156] .

وفي ضوء ما سلف يكون المعنى ثابتاً لا يقبل التفاوت، وإنما يتأتى التفاوت والتفاضل في الألفاظ، لأننا ــ فيما يرى القاضي عبد الجبار بن أحمد ــ « نجد المعبرين عن المعنى الواحد يكون أحدهما أفصح من الآخر والمعنى متفق، وقد يكون أحد المعنيين أحسن وأرفع والمعبر عنه في الفصاحة أدون » ١٥٧. [157]

وقد يبدو القاضي عبد الجبار بن أحمد في تحديده لمفهوم الفصاحة يوازن بين اللفظ والمعنى، غير أنّ هذه الموازنة ليس بينها أدنى تفاعل، لأنهما ــ أي اللفظ والمعنى ــ موجودان بالفعل على نحو التجاور، ولذا فإنّ المعنى يمثل قيمة تقابلها قيمة أخرى كائنة في اللفظ، وقد لاحظنا أنّ ابن جنّي يعطي المعنى قيمة سابقة لأنه يمثل الجوهر في حين يمثل اللفظ العرضي، ولذلك صار المعنى ثابتاً ويعبر عنه بألوان متعددة من المتغير، بمعنى أنّ التراكيب مهما اختلفت فإنها لا تغير كثيراً من أصل المعنى، لأنّ المعنى يمثل الثابت الذي يحاول أنْ يقترب من التعبير اللفظي، ومن هنا جاءت المفاضلة بين ألوان المتغيرات اللفظية، ولذلك رأينا القاضي عبد الجبار بن أحمد يحكم بأن التحدي بإعجاز القرآن لم يقع بالمعاني، وإنما يقع في كيفية التعبير عنها١٥٨. [158]

ويذكرنا هذا بالكيفية التي تطور فيها الفصل بين اللفظ والمعنى منذ المراحل الأولى لتطور الفكر الاعتزالي ونموه في أثناء صراعهم الفكري من أجل التأصيل لقضية تنزيه الله سبحانه من خلال المجاز، ثم جاءت مقولة الجاحظ الشهيرة التي جعلت الفصل بين اللفظ والمعنى أمراً قائماً لا

١٥٥[155] ــ القاضي عبد الجبار بن أحمد، المغني في أبواب التوحيد والعدل، ١٦/١٩٦ .

١٥٦[156] ــ نفسه، ١٦/١٩٩.

١٥٧[157] ــ نفسه، ١٦/١٩٩.

١٥٨[158] ــ نفسه، ١٦/٢٢٢.

خلاص منه ولا فكاك، فهو يقول : « والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير » ١٥٩[159] وهـــذا يعني أن الجاحظ ـــ وحذا حذوه القاضي عبد الجبار ـــ قد جعلا المزية كائنة في التركيب والتـــصوير والصياغة.

ويُعنى ابن جنّي بإصلاح الألفاظ وتهذيبها، وهي عناية ليست للألفاظ بذاتها، وإنما خدمـــة للمعاني، أو « عناية بالمعاني التي وراءها وتوصلاً إلى إدراك مطالبها » ١٦٠[160] ويضرب ابن جنّـــي لذلك مثلا، تشبيها بين الوعاء ـــ أي اللفظ ـــ والموعى عليه ـــ أي المعنى ـــ وأنّ العناية بالوعاء من أجل الإبانة بوضوح عن الموعى عليه، أو من أجل ألا تتكدر المعاني الفاخرة بسوء الألفاظ المستخدمة، وأكثر من هذا أنّ ابن جنّي يوزع الألفاظ والمعاني توزيعا طبقيا، ويسعفه في ذلك تصور اجتمـــاعي معين فهو يرى أن الألفاظ خدم للمعاني التي تتسم بشرف السيادة « والمخدوم ـــ لاشك ـــ أشرف من الخادم » ١٦١. [161]

(3)

ويتبنى القاضي عبد الجبار بن أحمد مفهوم الفصاحة بوصفه المعيار المعوّل عليه في الحكم على حسن النص الأدبي وقبحه، فالفصاحة وإنْ كانت مفهوماً عاماً يحدده القاضي عبد الجبار بحسن المعنى وجزالة اللفظ١٦٢[162] وأن هذين البعدين لابد من توافرهما معاً، فإنّ تحقيق عنصري الفصاحة يقتضي العلم بإيراد الكلام بهما، ويتحدد العلم على نحو إجمالي عند القاضي عبد الجبار بما يأتي :

معرفة الكلمات المفردة، أي ما تنطوي عليه من دلالة من حيث الوضع .

الكيفية التي تتضام بها الكلمات، ويعمد القاضي عبد الجبار إلى تشبيه عملية التضام بالكلمة، فإن معرفة الكلمة تتم بإدراك الحروف المكونة لها، فالعلم بالكلمة إنما هو علـــم بحروفهـــا المكونة لها، « وكذلك القول في الكلمات إذا انضم بعضها إلى بعض » ١٦٣[163]، وبهـــذا

١٥٩[159] ـــ الجاحظ، الحيوان، ٣/١٣١ .

١٦٠[160] ـــ ابن جنّي، الخصائص، ١/٢١٧ و٢٢٠ .

١٦١[161] ـــ نفسه، ١/٢٢٠.

١٦٢[162] ـــ القاضي عبد الجبار بن أحمد، المغني في أبواب التوحيد والعدل، ١٦/١٩٩ .

١٦٣[163] ـــ نفسه، ١٦/٢١٠ .

يحدد القاضي عبد الجبار أنّ هناك وحدتين لغويتين، إحداهما : صغرى تتمثل في الكلمة، والثانية : كبرى تتمثل في الجملة، وإذا كان بناء الكلمة على درجة من التماسك من حيث تضام حروفها إلى بعض، فإنّ الجملة شأنها شأن الكلمة تتماسك فيها الكلمات كتماسك الوحدات الصوتية التي تشكل المفردة ١٦٤[164] .

الكيفية التي يتم بها تركيب الكلمات، وبذا نكون إزاء علم النحو وإزاء وظيفته من حيث الفاعلية والمفعولية ونحوهما.

مواقع الكلمات في داخل التراكيب من حيث التقديم والتأخير ولا تتحدد الفصاحة بالكلمات المفردة، وإنما « في الكلام بالضم على طريقة مخصوصة » ١٦٥[165] إذ لابد من تضام الكلمات أولاً، ولابد أن تكون هناك طريقة ما في هذا التضام ثانياً، وأن التضام وحده مجرداً عن الكيفية التي يتم بها لا يعني إبداعاً أدبياً، لأن التضام قد يحققه من لا يمتلك أدوات العلوم التي يشترط فيها تحقيق الفصاحة، ولذلك فإنّ كيفية التضام بطريقة مخصوصة هي التي تضفي على النص الأدبي حسنه وجماله .

ويقترب من هذا تصور الرماني في أثناء تعرضه لتعريف البلاغة، إذ يرفض أن تكون البلاغة مقتصرة على الإبانة والإفهام، وإنما البلاغة « إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ » ١٦٦[166] لأنه « قد يفهم المعنى متكلمان أحدهما بليغ والآخر عيي»١٦٧. [167]

وإذا كان القاضي عبد الجبار بن أحمد يؤكد أنّ النص القرآني مكون من ذات الكلمات العربية التي يستخدمها الناس، فليست مزيته بهذه الكلمات، أو بالطريقة العشوائية لتركيبها، وإنما مزيته بالفصاحة التي تتحقق بطريقة مخصوصة في تأليف الكلمات وتضامها ، إنّ لكل عبارة ــ سواء أكانت في القرآن الكريم أم في الشعر ــ معنى، وإنّ التغير الذي يحدث في طريقة تأليف الكلمات وتضامها يغير دون شك من هذا المعنى، كما أنّ قيمة هذه العبارة الجمالية تتفاوت بالطريقة الخاصة

١٦٤[164] ــ نفسه، ١٦/١٩٩ ــ ٢٠٣.

١٦٥[165] ــ نفسه، ١٦/١٩٩ .

١٦٦[166] ــ الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص ٩٦ .

١٦٧[167] ــ نفسه، ص ٩٦.

التي يتم بها تضام الكلمات، وإنّ نظام ترتيب الكلمات يحدد جانباً مهماً من جماليات الـنص الأدبي ١٦٨.[168]

إنّ الكلمات لدى القاضي عبد الجبار بن أحمد محدودة، ولكننا مع ذلك نستخدمها بطرائق مختلفة، ويُقصد منها دلالات معينة، وتقترن الفصاحة ـ التي بها يتفاضل الكلام ـ بهـذه الطرائـق المختلفة لتأليف الكلمات، ولذا فنحن إزاء مستويات مختلفة ومتغايرة لهذه الطرائق من التأليف، وهو ـ أي التأليف ـ لا حدود له ولا حدود لجدته، إذن فالتأليف على طريقة مخصوصة هو الذي يوليه القاضي عبد الجبار عناية فائقة، غير أنّ هذه العناية ليست منفصلة عن جملة تفكيره الذي يرجـع في أحد جوانبه إلى طبيعة اللفظ والمعنى، ويرجع من جانب آخر إلى مفهوم النظم الذي يعني الطريقة في التأليف، فهناك نظم للشعر، ونظم للخطب، ونظم للقرآن الكريم، ولا يمثل النظم ـ بمعناه العروضي ـ خاصية تميز النص الشعري عن غيره من النصوص الأخرى أو تكشف عـن جمالياتـه أو تحـدد ماهياته، فالوزن الشعري لا يمثل قيمة فنية تسهم في تشكيلات جمالية للنص الشعري، وإنما يمثل زينة خارجية ليس لها أدنى تأثير في تشكيل المعنى، كما أنها لا تؤثر في تحديد جماليات مـا يتفاضـل بهـا الأدباء، وبهذا يكون الوزن العروضي منفصلاً عن التركيب من ناحية، ومستقلاً عن طبيعة الدلالات التي تنطوي عليها هذه التراكيب من ناحية ثانية، فهو مجرد إطار خارجي لا يمثل سوى زينة مباشـرة للنص ـ الشعري بخاصة ـ ولذا فلا تصح المفاضلة على أساسه، وإنما تقع المفاضلة في غيره.

وقد شغف القاضي عبد الجبار بهذه الفكرة، ودفعه إليها كون القرآن الكريم ليس موزوناً ـ بالمعنى العروضي للوزن ـ وإنْ وجدت بعض الآيات يتطابق إيقاعها مع بعـض الأوزان الـشعرية، ولذلك جرد القاضي عبد الجبار الشعر من إحدى خصائصه ليحتويه مفهوم أشمل هو الطريقة، ليتماثل الشعر والخطبة والقرآن بهذا المفهوم العام الذي يحتوي النصوص قاطبة، وهو يؤكد بهذا أنّ لكل لون طريقته التي تتفاضل بينها ١٦٩[169] ليرجع التفاضل إلى نظرته في الفصاحة بما تنطوي عليه من معـنى عام، وخصوصية في هذا المعنى.

ولسنا نسعى إلى درس يفصل الوزن عن مجمل البناء الإيقاعي للقصيدة، مؤكدين أن هـذا البناء يترك هو الآخر آثاره في تلوين التركيب اللغوي للنص الأدبي بإيحاء ما، أو يترك في المتلقي تأثيراً معيناً، وإن النص الأدبي لا يمكن دراسته وكأنه أجزاء متناثرة وليس بين هذه الأجزاء أدنى تفاعل، إن هذه الطريقة في الفصل، والتي نرفضها، هي التي يتبناها القاضي عبد الجبار، ولذلك فـالمفردة الـتي

١٦٨[168] ـ القاضي عبد الجبار بن أحمد، المغني في أبواب التوحيد والعدل، ١٦/١٩٩.

١٦٩[169] ـ نفسه، ١٦/٢١٦ ـ ٢١٧ .

أولاها عناية خاصة تستقل في دراستها عن الوزن الشعري أولاً، وتستقل عن السياق وتنفصل عنه ثانياً، كما أنّ تركيب الكلمات بطريقة مخصوصة لا يغير كثيراً من فصاحتها سواء انتظمت بطريقة إيقاعية أو لم تنتظم، ولذلك خرج القاضي عبد الجبار بمفهوم النظم من خصوصية تخدم الشعر إلى عموم يتجاوزه، ويشتمل عليه وعلى غيره من النصوص، لتتشابه الأشكال المختلفة بطرائق مختلفة من النظم، وهذا يعني تجريدها عن مزاياها التي يمكن أن تشكل ملمحاً جمالياً خاصاً.

ويعي القاضي عبد الجبار بن أحمد قضية في غاية الأهمية وهي الفصل بين دلالتين مختلفتين لكلمة واحدة، إذ إن للكلمة دلالتها المعجمية خارج السياق، ولها دلالتها في السياق ذاته، لأن الكلمة « قد يكون لها عند الانضمام صفة » ١٧٠[170] فالكلمة لديه تنطوي على دلالة معجمية خارج السياق غير أن توظيفها في السياق يضفي عليها دلالات خاصة، بل إنها تتفاوت في دلالتها وأدائها الجمالي تبعا لتغاير السياقات التي استخدمت فيها، لأنّ الكلمة الواحدة إذا استعملت في معنى « تكون أفصح منها إذا استعملت في غيره »١٧١[171].

وتقترن فصاحة الكلمة بطبيعة السياق وفاعليته، فالسياق يحدد دلالتها وجمالها في آن واحد، غير أنّ القاضي عبد الجبار لا يتحدث عن السياق بمعنى تضام الكلمة وتراصها بين مجموعة من الكلمات، ولكنه يتحدث عن تغير دلالة الكلمة من خلال استخدامها في سياقات مختلفة، لتكون فصيحة مرة، وغير فصيحة أو دون الأولى في الفصاحة مرة أخرى، بل إنّ تغير حركاتها الإعرابية له أثر في تحديد هذه الأبعاد أيضاً١٧٢. [172]

إذن فنحن إزاء مستويات متعددة للكلمة : أولاً : مستوى معناها المعجمي — وهو معنى عام — وليس لهذا المستوى قيمة خارج السياق، ولذلك أخرج القاضي عبد الجبار الكلمة من أن تكون فصيحة خارج السياق ثانياً : مستوى توظيف الكلمة في سياق لتشتمل على دلالة محددة، أي أنها تتجاوز العموم إلى الخصوص، بحيث يضفي عليها السياق دلالة خاصة، ولا يخفى أن دور الكلمة — في السياق — ليس سلبياً، لأن السياق إنما هو وليد تضام الكلمات إلى بعضها، ولذا فهي — الكلمة — تسهم في تحديد دلالة السياق ذاته، ولا يمكن تحديد هذا كله دون أن يكون للنحو إسهامه، إذ له دوره الفاعل في هذا المجال.

١٧٠[170] — نفسه، ١٦/١٩٩ .

١٧١[171] — نفسه، ١٦/٢٠٠.

١٧٢[172] — نفسه، ١٦/٢٠٠.

ويُعنى الدرس النحوي ــ أساساً ــ بالخطأ والصواب في التركيب، ولا يهمه كثيراً ــ من هذه الزاوية ــ التغيرات الجمالية التي ينطوي عليها التركيب، وبذلك يكون التركيب محافظاً على دلالة ثابتة، أو تكاد تكون ثابتة، وكأن التركيب النحوي يشتمل على الدلالات ذاتها مهما أحدثنا فيها من تغيير، شرط سلامة البناء من الخطأ النحوي.

و لم يقتصر الدرس النحوي على بعد معياري يعني بالتركيب من حيث الصحة والخطأ، بل راح يفتش عن قيم الصيغ الجمالية لهذا التركيب النحوي أو ذاك، ولا يغفل هذا المستوى الجانب المعياري، وكون التركيب النحوي يسهم في الإبانة عن المعاني بالألفاظ، ولكنه يتجاوز ذلك إلى الكشف عن مقومات جمالية لطبيعة التركيب النحوي، ففي قول الشاعر :

وَعينـــانِ قـــالَ اللّهُ كُونـــا فكانتـــا

فعـــولانِ بالألبـــابِ مـــا تَفْعـــلُ الخَمْـــرُ

يرى ابن جنّي أنّ التغير الأعرابي مقترن بالدلالة من ناحية وبالموقف العقائدي من ناحية أخرى، إذ لو نصب الشاعر « فعولان » خبراً لـ « كان » الناقصة، لتغيرت الدلالة بشكل يضاد التفكير الاعتزالي، وبخاصة مفهوم العدل الإلهي، بمعنى أن دلالة البيت تصبح في حالة النصب أنّ الله خلق هاتين العينين وأمرهما أن تفعلا هذا الفعل، وهذا ما يرفضه التفكير الاعتزالي، لأن الفعل راجع لإرادة الإنسان وخاضع لحريته، ولذلك يرفض ابن جنّي هذا المستوى من التركيب النحوي، ويؤيد الشاعر في رفع « فعولان » لتكون «كان» تامة، وبذلك فهي غير محتاجة إلى خبر أصلاً، ويصبح تأويل البيت الشعري بأن الله سبحانه وتعالى قال لهاتين العينين «احدثا فحدثتا، أو اخرجا إلى الوجود فخرجتا » ١٧٣. [173]

وإذا كان ابن جنّي قد أرجع تأويل البيت الشعري إلى قضية اعتقادية تتصل اتصالاً مباشراً بالتفكير الاعتزالي فإنه في قوله تعالى : «كُونُوا قِرَدَةً خَاسِئِينَ » ١٧٤[174] يعتبر خاسئين خبراً ثانياً لـ

١٧٣[173] ــ ابن جني،الخصائص، ٢/٣٦٠.

١٧٤[174] ــ سورة البقرة، آية : ٦٥ .

« كان » وليس صفة، لأن جعله وصفا يقلل من معناه، ولأن القرد ـــ فيما يرى ابن جنّي ـــ « لذله وصغاره خاسئ أبداً، فيكون إذاً صفة غير مفيدة»١٧٥. [175]

ومن الأمثلة التي يستشهد بها ابن جنّي متأثراً بأستاذه أبي علي الفارسي، حالة التماثل بـين الصياغة الإعرابية والصورة في الواقع الخارجي، وتكمن المماثلة ـــ في هذا المجال ـــ بين « لا » النافية للجنس واسمها في التركيب النحوي من ناحية، وبناء صورة الفرس في الواقع من ناحية أخرى، ففي قول الشاعر :

خِـيْطَ علـى زَفْـرَةٍ فـتمَّ وَلَـمْ

يَرْجـعْ إلى دِقْـةٍ ولا هَـضَمْ

فـ « لا » النافية للجنس تبنى مع اسمها النكرة فتصير كالجزء منه، ويتجلى التلازم مع صورة الفرس الذي لزم تلك الزفرة « فصيغ عليها لا يفارقها، كما أنّ الاسم بني مع «لا» حتى خلط بها لا تفارقه ولا يفارقها »١٧٦. [176]

(5)

ويُعنى ابن جنّي بالفضلة من حيث رتبتها أو تقديمها، فالأصل في المفعول به ـــ مـثلا ـــ أن يكون فضلة، ويأتي في رتبته بعد الفاعل، ويمكن الخروج على هذا الأصل لتأدية دلالات تتجاوز هذا التركيب بالدرجة وليس بالنوع، ويتأتى التقديم لشدة العناية بالفضلة، وتتدرج العناية بها لدى ابـن جنّي في درجات كالآتي :

الأولى : وهي أقل درجات العناية بالفضلة، أي أنْ يتقدم المفعول به على الفاعل، نحو: ضـرب عمراً زيدٌ، وهذا التركيب لم يغير ـــ في حقيقته ـــ كثيراً من الدلالة، سوى تأكيد عنايـة المـتكلم بالمفعول به، وهي عناية بمقدار.

الثانيـة : وهي زيادة الاهتمام بالمفعول به، فيقدم على الفعل نحو: عمراً ضرب زيدٌ .

١٧٥[175] ـــ ابن جنّي، الخصائص، ٢/ ١٥٨ ـــ ١٥٩.

١٧٦[176] ـــ نفسه، ٢/١٦٨.

الثالثة : زيادة في العناية والاهتمام بالمفعول به، تفوق ما سلف ذكره، وذلك بنقل المفعول به من الفضلة إلى الابتداء، وتكون الجملة التالية له خبراً، وتشتمل على ضمير يدل على أن أصل الابتداء فضلة جيء به مقدما لشدة العناية به نحو عمرو ضربه زيدٌ.

الرابعة : وهي أعلى درجة من العناية والاهتمام، فقالوا « عمرو ضرب زيداً »،«فحذفوا ضميره ونووه و لم ينصبوه على ظاهر أمره رغبة به عن صورة الفضلة وتحاميا لنصبه الدال على كون غيره صاحب الجملة » ١٧٧. [177]

و لم تقتصر عناية ابن جنّي على تقديم المفعول به في حالة بناء الفعل للمعلوم، وإنما تتأتى عنايته أيضاً في حالة بناء الفعل لمفعوله، والذي يأخذ لدى ابن جنّي دلالات متعددة تخرج من الجهل بالفاعل إلى تأكيد صفة المفعول، ففي قوله تعالى : « وَخُلِقَ الْإِنسَانُ ضَعِيفًا » ١٧٨[178] ليست الدلالة أن الفاعل مجهول، وإنما الغرض من ذلك تأكيد أنّ الإنسان « مخلوق ومضعوف » ١٧٩[179]، ويرى ابن جنّي أنّ إلغاء ذكر الفاعل وإقامة المفعول مقامه يحسن لأداء هذه الدلالة ، ويرى ابن جنّي أنّ هناك تفاوتا في الدلالة بين قوله تعالى : « وَعَلَّمَ آدَمَ الْأَسْمَاءَ كُلَّهَا » ١٨٠[180] والقراءة الحسنة « وَعُلمَ آدمُ الأسماءَ كلها» لأن الغرض من هذه القراءة أنّ آدم عرف الأسماء وعلمها ١٨١[181]، أي أنه يتجاوز دلالة الجهل بالفاعل إلى دلالة معرفة آدم للأسماء.

ويشتمل حذف الفاعل على دلالات الحفاظ على العلم به إضافة إلى تغير في الدلالة الجديدة، على الرغم من أن هذا التركيب لا يغير من الدلالة إلى درجة العدول عن الأصول.

إنّ العناية بتقديم الفضلة هو لون من الاهتمام بها وتأكيد دلالتها، فـ «ضُرب زيدٌ » على الرغم من أننا نجهل الفاعل فإنّ الغرض من هذا التركيب هو العلم بأنّ زيدا منضرب، وكذلك التركيب القرآني « وَخُلقَ الإنسانُ ضعيفا » فإننا نعلم أنّ الفاعل في هذه الآية الكريمة معروف، ولكن

١٧٧[177] ــ ابن جنّي، المحتسب، ١/٦٥.

١٧٨[178] ــ سورة النساء، آية : ٢٨ .

١٧٩[179] ــ ابن جنّي، المحتسب، ١/٦٥ .

١٨٠[180] ــ سورة البقرة، آية : ٣١ .

١٨١[181] ــ ابن جنّي، المحتسب، ١/٦٥ .

المراد من ذلك أنّ الإنسان مخلوق ومضعوف، إذن فالعناية بالفضلة هي اهتمام بها لتقديمها، وتأكيد دلالتها، وحذف الفاعل ليس بالجهل به، وإنما لتأكيد هذه الدلالة .

و لم يكن هدف ابن جنّي من المستويات المتعددة من التراكيب الكشف عن مقومات ذات أثر فاعل بلاغي وجمالي، قدر تأكيده العناية بالفضلة وتقديمها في الصور السابقة، وكأن غاية التراكيب المختلفة مجرد العناية بعنصر من عناصر التركيب، دون أن يؤدي ذلك التغير أي أثر بلاغي، كما أنّ ابن جنّي تحكمه في التقديم والتأخير المقولات المنطقية، ومقايسة الفروع على أصولها، ولذلك فإنّ التقديم والتأخير لديه على ضربين : أحدهما : ما يقبله القياس، والآخر ما يسهله الاضطرار، ويضرب لذلك أمثلة لتقديم المفعول به والظرف والحال والاستثناء، ولا يجيز في الأخير تقدمه على الفعل الناصب له، ويتحكم ــ من زاوية أخرى ــ مستوى الصواب والخطأ في الأداء، فهناك ما يجوز فيه التقديم، ومنها ما لا يجوز، وأمثلة ذلك كثيرة ١٨٢. [182]

أما الحذف فله طريقتان، إحداهما : تُعنى بالحذف النحوي دون توظيف جمالي، والثانية : تقرنه بهذه الوظيفة الجمالية، ويعي علماء القرن الرابع الهجري أنّ الحذف لا يتم دون ضوابط عقلية تحكمه، وأنّ لم يتم الحذف عن دليل يدل عليه، وإلا فإنه فيه ضرب من تكليف علم الغيب في معرفته١٨٣[183]، ومثل هذا ما أكده القاضي عبد الجبار بن أحمد في أنّ الحذف «يحسن في اللغة إذا كان الثابت من الكلام يدل على المحذوف » [184]184 كما أنّ الرماني حين تحدث عن الإيجاز عرفه بأنه « تقليل الكلام من غير إخلال بالمعنى » وعدّ الحذف أحد وجهي الإيجاز لأنّ الحذف « إسقاط كلمة للاجتزاء عنها بدلالة غيرها من الحال أو فحوى الكلام » [185]185 أي أنّ الحذف لا يمكن أنْ يؤدي دوره في الدلالة وفي التأثير إنْ لم يدل عليه الدليل الذي أشار إليه ابن جنّي وتحدث عنه القاضي عبد الجبار بن أحمد وعلي بن عيسى الرماني.

ويبدو أنّ عبارة الرماني أكثر إيضاحاً لأنه أرجع الدلالة إلى بعدين : أولهما : ما تنطوي عليه « الحال » وثانيهما : ما يتضمن « فحوى الكلام »، وبذلك يكشف الرماني عن دلالات لا تتصل بمفردات تتراص تراصاً آلياً عن تراكيب الكلام، لأن هذه «الحالية » التي توحي بالدلالة ليست متصلة.

١٨٢[182] ــ ابن جنّي، الخصائص، ٢/٣٨٢ ــ ٣٨٤.

١٨٣[183] ــ نفسه، ٢/٣٦٠ .

[184]184 ــ القاضي عبد الجبار بن أحمد، تنــزيه القرآن عن المطاعن، ص ١٦٤ .

[185]185 ــ الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص ٧٠ .

بمجرد آلية التراص قدر ما يبعثه السياق من إيحاء دلالي، ويمكن أن نقول الشيء ذاته عن عبارتـــه « فحوى الكلام » فهي الأخرى تقود إلى هذا المعنى .

ويتكئ ابن جنّي على مقومات تأثرية في تذوق بعض جماليات الحذف، ففي قوله تعالى : « يَرْتَعْ وَيَلْعَبْ » ١٨٦[186] يرى أنهما فعلان مجزومان بوصفهما جوابين، أحدهما معطوف على صاحبه، وهو على حذف مفعول، أي يرتع مطيته ١٨٧[187]، ومثله الآية الكريمة «وَوَجَدَ مِنْ دُونِهِمْ امْــرَأَتَيْنِ تَذُودَانِ قَالَ مَا خَطْبُكُمَا قَالَتَا لا نَسْقِي حَتَّى يُصْدِرَ الرِّعَاءُ وَأَبُونَا شَيْخٌ كَبِيرٌ» ١٨٨[188] يقول ابـــن جنّي أي « تذودان إبلهما، ولو نطق بالمفعول لما كان في عذوبة حذفه ولافي علوه » ١٨٩. [189]

وإذا كان للحذف عذوبة لدى ابن جنّي لا يمكن أن يؤديها ذكر المحذوف لو ذكـــر، فـــإنّ الحذف لدى الرماني أبلغ « لأن النفس تذهب منه كل مذهب، ولو ذكر الجواب لقصر على الوجه الذي تضمنه البيان »١٩٠[190]أي أن الحذف يتيح المجال رحباً لتخيل صور واحتمال دلالات عديدة، وهذا يعني أن ذكر المحذوف إنما يثبت الدلالة ويحدد أبعادها ويحصر غناها وثراءها، وكأن الدلالات المختلفة لون من الاتساع يسهم فيها المتلقي بالإضافة عبر التأويل وتقدير الاحتمـــالات، كمـــا أنّ الحذف ينطوي بذاته على مجهول يقدره المتلقي، فهو يسهم مع المبدع في استكمال تشكيل النص .

و لم يقتصر الحديث على أنماط الحذف السابقة بل اشتمل على ألـــوان أخـــرى كحـــذف المضاف، والمضاف إليه، والموصوف، والصفة، والمفعول، والظرف، والمعطوف، والمعطوف عليـــه، والمستثنى، وحذف خبر أنّ، والمنادى، والمميز، والحال ١٩١[191]، وليس مهما التحدث عن ألـــوان الحذوف هذه إنْ كانت تفتقر إلى تأدية دلالات جمالية، غاية ما في الأمر أنها تتضمن على نحو اللزوم أصلية التركيب ودلالته، وتشتمل على الاتساع اللغوي، ففي حذف المضاف وإقامة المضـــاف إليـــه

١٨٦[186] ــ سورة يوسف، آية : ١٢ .

١٨٧[187] ــ ابن جنّي، المحتسب، ١/٣٣٣.

١٨٨[188] ــ سورة القصص، آية : ٢٨ .

١٨٩[189] ــ ابن جنّي، المحتسب، ١/٣٣٣.

١٩٠[190] ــ الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص ٧٠ ــ ٧١ .

١٩١[191] ــ انظر بالتفصيل : ابن جنّي، الخصائص، ٢/٣٦١ وما بعدها .

مقامه في قـــوله تعالى «وَاسْأَلْ الْقَرْيَةَ الَّتِي كُنَّا فِيهَا وَالْعِيرَ الَّتِي أَقْبَلْنَا فِيهَا وَإِنَّا لَـــصَادِقُونَ» ١٩٢[192] أي واسأل أهلها، نلحظ أنّ ابن جنّي يرجع أصل المحذوف إلى التركيب، وكأن الأصل ـــ واســـأل أهل القرية ـــ صورة متخيلة يوحي بها، أو يستدعيها المذكور ـــ واسأل القرية ـــ ومن هنا يمكـــن القول إنّ تركيب الحذف ينطوي ضمنا على أصل التركيب قبل الحذف، ولذلك اشترط ابن جنّـــي ضرورة توافر الدليل العقلي الذي يشير إلى التركيب الأصلي، إذن فهناك تركيبان أحـــدهما ســـابق متخيل، ويكشف عنه اللاحق المعروف، فـــ « واسأل القرية » هو التركيب اللاحق المعروف، وأن « واسأل أهل القرية » هو التركيب المتخيل السابق الذي أنبأ عنه التركيب اللاحق .

وفي هذا السياق تضمر وظيفة الحذف، وتقتصر على الاتساع، وهو محدود فقير، لأن عملية الكشف والتخيل في تقدير المحذوف تخضع لأدوات عقلية صارمة، ولا تفسح المجال رحباً لمزيد مـــن الإثراء في التقدير، ومن ثم في اتساع اللغة، ففي الآية الكريمة التي أسلفنا الحديث عنها «واسأل القرية » ليس لدينا ـــ فيما ذهب إلى ذلك النقاد ـــ إلا محذوف واحد هو « أهل » ولسنا أمام عدد مـــن الاحتمالات التي يمكن للتركيب أن يشتمل عليها أو يوحي بها، وكأننا نلتقي مع النقـــاد في إزالـــة غموض الدلالة عن الآية الكريمة، ومحاولة إرجاع تأويلها إلى بعد واحد لا يقبل ثانياً.

أما في حذف المضاف إليه ففي قوله تعالى « لِلَّهِ الأَمْرُ مِنْ قَبْلُ وَمِنْ بَعْـــدُ » ١٩٣[193] أي «من قبل ذلك ومن بعد » ١٩٤[194] فلم يضف ابن جنّي لهذا شيئاً سوى تقدير المحذوف، وهو بهذا يحكم النص بأدوات عقلية غايتها الوضوح والإبانة، بحيث يفقد النص ثراءه ودلالته المتعددة، لأنّ هذه الدلالات ستخضع لاحتمالات المتلقي على نحو من الإيحاء والإشارة، وليس على نحو التحدد والإبانة والوضوح .

ويكثر في الشعر حذف الموصوف وإقامة الصفة مقامه، ويرجع ابن جنّي ذلك إلى منطقـــه الأصولي في إرجاع الفرع إلى أصله، والى عملية القياس، فهو يرى أنّ حذف الصفة يكـــاد يحظـــره القياس، ويرجع ذلك إلى أنّ استخدام الصفة « من مقامات الإسهاب والإطناب » ١٩٥[195] ســـواء أفاد تخصيصا أو مدحا، والإسهاب والإطناب يضادان الإيجاز والاختصار، كما أن ابن جنّي يخـــشى

١٩٢[192] ـــ سورة يوسف، آية : ٨٢ .

١٩٣[193] ـــ سورة الروم، آية : ٤ .

١٩٤[194] ـــ ابن جنّي، الخصائص، ٢/٣٦٢ .

١٩٥[195] ـــ نفسه، ٢/٣٦٢ .

من مغبة الغموض والإلباس، ولذلك فإن قولنا «مررت بطويل، لم يستبن ـــ كما يقول ابن جنّي ـــ من ظاهر هذا اللفظ إنْ كان الممرور به إنساناً دون رمح أو ثوب » ١٩٦[196]، ويؤكد ابن جنّي على أنّ ما يدلنا على المحذوف هو ظاهر اللفظ، بمعنى أنّ الدليل متضمن في داخل النص المعروف، ولا يعني هذا أنّ الدليل العقلي ملغى، لأنه هو الذي يحكم هذه العملية كلها أولاً، ولأنه متضمن هو الآخر في تركيب البناء النحوي ثانياً.

وقد شغلت ابن جنّي مقايسة الفروع للأصول، ولذلك لم يعنَ كثيراً بتأدية الدلالات الجمالية إلا إشارة أو تلميحاً، وحتى في التفاته إلى وظيفة الحذف في الاتساع لأنه يوقفها عند حدود عقلية صارمة تثبت الدلالات، وتفقدها خصوبتها وثراءها.

ويفطن الرماني إلى جوانب جمالية في الحذف، ففي حديثه عن الإيجاز يرى أنه ينقسم إلى قسمين، يهمنا ـــ هنا ـــ إيجاز الحذف، وهو يعني به « إسقاط كلمة للاجتزاء عنها بدلالة غيرها من الحال أو فحوى الكلام» ١٩٧[197] مثل قوله تعالى « واسأل القرية » ١٩٨[198] أي «واسأل أهل القرية» الذي قال فيه الرماني ـــ فيما نقله عنه ابن رشيق ـــ بأنه «مطابق لفظه لمعناه لا يزيد عليه ولا ينقص عنه » ١٩٩[199]، كما أنّ الشريف المرتضى يرى أنّ المجاز ـــ والآية الكريمة تدل عليه ـــ مبني على الحذف والاختصار، وقرن البلاغة ببعد كمي، أي تقليل ألفاظ الكلام «بحذف بعضه ومعانيه بحالها » ٢٠٠. [200]

ويرى الرماني أن الحذف أبلغ، ومن أمثلة ذلك حذف الأجوبة، ومنه قوله تعالى «وَسِيقَ الَّذِينَ اتَّقَوْا رَبَّهُمْ إِلَى الْجَنَّةِ زُمَرًا حَتَّى إِذَا جَاءُوهَا وَفُتِحَتْ أَبْوَابُهَا وَقَالَ لَهُمْ خَزَنَتُهَا سَلَامٌ عَلَيْكُمْ طِبْتُمْ فَادْخُلُوهَا خَالِدِينَ» ٢٠١[201] « كأنه قيل : حصلوا على النعيم الذي لا يشوبه التنغيص

١٩٦[196] ـــ نفسه، ٢/٣٦٢ .

١٩٧[197] ـــ الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص ٧٦ .

١٩٨[198] ـــ سورة يوسف، آية : ٨٢ .

١٩٩[199] ـــ ابن رشيق، العمدة، ١/٢٥٠ .

٢٠٠[200] ـــ الشريف المرتضى، الأمالي، ٢/٣١١.

٢٠١[201] ـــ سورة الزمر، آية ٧٣ .

والتكدير، وإنما صار الحذف في مثل هذا أبلغ، لأن النفس تذهب فيه كل مذهب، ولو ذكر الجواب لقصر على الوجه الذي تضمنه البيان»٢٠٢. [202]

ويحقق الحذف الوظيفة التعبيرية في إيصال المعنى إلى المتلقي، ولكنه ليس بتحقيق اللفظ على المعنى، لا يزيد عليه ولا ينقص عنه، وإنما هو توصيل يعتمد الإيحاء على نحوين : أولهما : إيحاء النص بتعدد الدلالات المحذوفة، وثانيهما : إيحاء جمالي متصل بالنفس تخيلاً وتصوراً، ففي الأول : نكــون إزاء لون من التوسع في الدلالة، لأن إيجاز الحذف يكون التوسع في الدلالة أحد وظائفه، وقد أكــد هذا المعنى الشريف المرتضى في أثناء حديثه عن الآيات المتشابهة، حين أشار إلى اتساع الدلالــة مــن خلال احتمالات التأويل المختلفة لأية قرآنية واحدة، وإنّ هذه الاحتمالات لا تخرج على المعيار الذي يحكم التأويل، وهو الدليل العقلي، ولذلك قال : « إنّ أكثر المتشابه قد يحتمل الوجوه الكثيرة المطابقة للحق، الموافقة لأدلة العقول، فيذكر المتأول جميعها، ولا يقطع على مراد الله منها بعينه » ٢٠٣[203]وفي الثاني : يؤدي الحذف وظيفة التوضيح للمعاني التي يشوبها الغموض فإنها تشرك المتلقــي في إكمــال الصور التي توحيها سياقات النصوص، وتتدخل مخيلة المتلقي واحساساته وحدوسه في تخيل صــورة المحذوف وتحديد دلالته.

بقي أن أشير إلى قيمة العطف من خلال تفاعله مع السياق للكشف عن الدلالة من ناحيــة والتجليات الجمالية من ناحية أخرى، فإن حرف العطف يخلط الثاني بالأول، فيما يرى ابن جنّــي، ففي قول الشاعر المتنبي :

الـــــشمسُ مــــــن حـــــساده والنــــــصرُ مـــــن

قرنائـــــــه والـــــــسيفُ مـــــن أسمائـــــــهِ

أيــــــن الثلاثــــــةُ مــــــن ثــــــلاثِ خـــــصالهِ

٢٠٢[202] ــ الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص ٧٦ ــ ٧٧.

٢٠٣[203] ــ الشريف المرتضى، الأمالي، ١/٤٤٢ .

مـــــــن حُـــــــسنهِ وإبائـــــهِ ومـــــــضائهِ

يقول ابن جنّي : « أين حسن الشمس من حسنه ؟ وأين النصر من إبائه ؟ وأين السيف من مضائه ؟ أي إذا أمر أقصر النصر عن عزيمته وإبائه، فكأنه رجع في هذا البيت عما أعطاه في البيت الذي قبلـــه ولو قال : «وأين » بالواو لكان أعذب، لأن الواو يخلط الثاني بالأول، فلا يجعل لأحدهما مزية على الأخر في التقدم والتأخر، وإذا لم يأت بالواو صار الكلام كأنه منقطع » ٢٠٤[204]، وتؤدي الـــواو العاطفة ـــ هنا ـــ دوراً دلالياً وجمالياً في آن واحد، فهي تخلط المعطوف بالمعطوف عليه، بحيـــث لا يبقى قيمة لمتقدم على متأخر، فيشتركان في القيمة، كما أنّ «واو العطف » يمكن أن تؤدي وظيفـــة جمالية «يعذب » فيها الأداء ويحلو، وبخاصة أنّ السياق ينبئ عن لون من الانبهار والإعجاب في المثل الذي استشهد به ابن جنّي لتعزيز رأيه في قول أحد الشعراء :

إذا مــــــــــا ظمئـــــــــــتُ إلى ريقـــــــــــه

جعلـــــــــت المدامـــــــــة منـــــــــه بـــــــــديلا

وأيـــــــــن المدامـــــــــةُ مـــــــــن ريقـــــــــه

ولكـــــــــن أعلـــــــــلُ قلبـــــــــا علـــــــــيلا

يقول ابن جنّي : « ولو قال : « أين المدامة من ريقه » لم يكن له ماء الواو ولا رونقها»٢٠٥ [205]

٢٠٤[204] ـــ ابن جنّي، الفسر، ص ٤٩ .

٢٠٥[205] ـــ نفسه، ص ٤٩.

ويتجلى ــ مما سلف ــ العناية البالغة بالدلالات الثابتة والعناية بدراسة مكوناتها مستقلة عن بعضها، وهذا يعني دراسة الظاهرة من خلال النظرة الجزئية التي هي صدى للأصول المنطقية التي يصدر عنها الناقد، وهي تفرض عليه رؤية الأشياء واضحة ومحدودة، وتدرك الماهية منفصلة عن عناصرها ومكوناتها، وكأنها أفكار مجردة لا تعبر عن شيء محدد، وان كانت تعبر عن كل شيء.

هذه العقلية التي تؤمن بوجود التمايز بين العناصر وبوجود الفوارق بينها، ترى الشيء وبجنبه الشيء الآخر، وتشهد الماهية وتوازيها الماهية الأخرى، وتعالج الذات والذات الأخرى، وتوزع العناصر والأشياء على طبقات، فهناك طبقة متقدمة وأخرى متأخرة، وتتقدم واحدة لتكون أصلاً، وتتأخر الثانية لتكون فرعاً، المهم أنّ هناك نظاما يحافظ على المسافات، ويتمسك بالوضوح والتحدد أساساً، ومن هنا جاءت عنايتهم بالتعريفات والحدود، حد الشيء، والعلم، والموضوع، ومعرفة طبائع الأشياء والذوات . أما أنْ تتقاطع الأشياء أو تتفاعل، أو أن يؤثر بعضها ببعض فهذا ما لا يمكن إدراكه، أو لا يمكن قبوله، لأنه يضاد الرؤية التي ترى الأشياء مستقلة، والأفكار واضحة، بل إنّ الناقد يفك تقاطعهما وتشابكهما، ويحاول دراستها مستقلة.

ومن هذه الفواصل الحادة الفصل بين الأنظمة اللغوية، فالنظام الصوتي يدرس مستقلاً دون أدنى فاعلية أو تأثر أو تأثير بالأنظمة اللغوية الأخرى، وكأنه كيان مستقل لا علاقة له بغيره، ومثله النظام الصرفي، ويستقل عنهما النظام النحوي، ويستقل كل نظام بدراسة عناصر جزئية، فالنظام الصوتي يدرس الأصوات مستقلة أو مدرجة مع بعضها، على أنّ هذا الدرس لا يأخذ بعين الاعتبار ضرورة التفاعل مع العناصر الأخرى المكونة للأنظمة اللغوية، ولذلك فهو درس للحرف وعلاقته بالحروف الأخرى في إطار الكلمة الواحدة دون تجاوزها، أما النظام الصرفي فهو يعنى بأنفس الكلمات، وكأن الكلمات تمثل جواهر ثابتة يبحث الدارس عنها وعن صفاتها، ويعنى بهذه الجواهر الثابتة لذاتها، دون تأمل لتفاعلاتها أو علاقاتها بالنظام الصوتي، أو النظام النحوي.

ويتدرج الناقد في تشكيله اللغوي متنقلاً من الجزئي إلى الكلي، بمعنى أن نظرته تبدأ من أبسط العناصر ليضم بعضها إلى بعض دون أن تفقد العناصر المتضامة أيا من خصائصها، أو أنْ تخضع للبناء الكلي الذي يحتويها، إنها النظرة التجزيئية التي تحكم مجمل التفكير النقدي واللغوي الذي يهدف إلى التمايز والوضوح بين الحدود.

وإذا كان البناء النحوي يعتمد فكرة أولية هي الإسناد، أي تكوين الجملة من مبتدأ وخبر، أو فعل وفاعل، فإنها لدى الناقد تتمثل ــ في الأساس ــ من خلال تركيب الكلمات، وأنّ هذه الكلمات تشتمل على دلالات ثابتة، وتتولد بينها علاقات عبر تركيبها، وبهذا يحافظ الناقد على الدلالات المعجمية للكلمات، وبذا تتراص الدلالات المعجمية محافظة على ثباتها تماماً كما تتراص الكلمات مستقلة ومحافظة على استقلالها دون محاولة لكسر هذه الأبعاد، ويحتوي ذلك كله نظام

منطقي هو النظام النحوي، وقد وجد الشعراء ــ في أثناء محاولاتهم كسر بعض السياقات المتكررة وتجاوزها إلى سياقات جديدة ــ أن أكثر الردود عنفا عليهم من أصحاب نظرية الخطأ والصواب في النحو، لأنهم يتابعون أخطاءهم وفق أسس معيارية ثابتة يحكمها منطق صارم لا يقبل التفاوت أو التجاوز مهما كانت الأسباب.

إنّ الدرس النقدي يعنى عناية بالغة بالكلمة فهي أساس البناء، وتمثل كياناً مستقلاً له دلالته الثابتة المستقلة، وحتى في حالة تشكيلها وتركيبها في سياق فإنّ الكلمة لا تتغير دلالتها ــ في الغالب ــ بل تحافظ على دلالة معجمية ثابتة.

إنّ تفسير النص الأدبي لا يتم بإخراج المفردة من سياقها والتحدث عن دلالتها المعجمية، كما فعل ذلك ابن جنّي في أحايين كثيرة في شروحه الشعرية، وإنما تتم دراسة السياق اللغوي كله، والكشف عن جمالياته، أي تجاوز النظرة التفكيكية إلى نظرة شمولية تدرس الجزء في ضوء الكل، وليس منفصلاً أو مستقلاً عنه، أي ينبغي وعي الكلمة لا في إطار دلالتها المعجمية وإنما في ضوء سياقها.

ولا يعني هذا أنّ الكلمة تفقد معناها المعجمي تماماً في إطار سياقها، بل إنّ دلالة النص الأدبي وإنْ كانت تعتمد على السياق فإنّ الكلمة تحافظ على جانب من هذه الدلالة المعجمية الذي تلونه وترافقه مجموعة من الظلال والمعاني التي ترادفها أو تقاربها إلى درجة إثارة معان أخر، أو إضفاء خصوصية من نطاق الدلالة المعجمية للكلمة .

إن إدراك الكلمة وتَمثّل وظيفتها وجمالها لا يمكن أنْ يتحقق تماما خارج السياق، بل على العكس فإنّ إدراكها وتمثلها لا يتم بدقة إلا من خلال السياق وبالسياق، لما يتركه الأخير من آثار وموحيات على الكلمات أي « أن الكلمات أو الألفاظ المفردة لا تدرك وحدها، وإنما تدرك في داخل حكم أو « علاقة » وأن معانيها لا تعرف في أنفسها وإنما نفهم في ضوء علاقات السياق وقرائنه ومبانيه، وأنه لا سبيل إلى إفادتها إلا بضم كلمة إلى كلمة وبناء لفظة على لفظة » ٢٠٦[206]، وهذا كله يكشف عن قضية مفادها أنّ النقد لم يكن مهتماً بوصف الكيفية التي يتم بها التعبير، انطلاقا من تخليقها تجربة في الذات إلى أن يتم تشكيلها لغويا في نص أدبي، وإنما كانت العناية متركزة بالجوانب اللفظية الشكلية .

إنّ العلاقة بين الجزئي ــ الكلمة ــ والكلي ــ السياق ــ لا تحكمها دلالة الكلمة المعجمية، بل يكون للكلمة تأثيرها في السياق تماماً، كما أن السياق يؤثر هو الآخر في دلالة الكلمة وجمالياتها، فضلا عن موقع الكلمة في شبكة العلاقات المعقدة التي تحكم

٢٠٦[206] ــ تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ص ١٢١ .

تضام الكلمات ومواقعها، وهذا من شأنه أنْ يؤثر في تحديد الدلالـة ويكـشف عـن جماليـات النص الأدبي بأسره، ويؤكد أنّ هناك علاقة جدلية بين الكلمـة والـسياق يتفاعـل فيهـا هـذان البعدان لتوصيل دلالة جديدة، ويشتملان معا على جماليـات فنيـة ، إنّ هـذه العلاقـة الجدليـة التي تعطي دوراً وأهمية لكل من الجزء والكل بصورة متوازنة هـي الـتي أغفلـها الناقـد العـربي و لم يستطع تجليتها وتوظيفها في درسه النقدي، وكانـت عنايتـه متركـزة في الجزئـي لدرجـة يمكن معها القول : إنّ الجزئي يكاد يتحكم في الكلي، ويحدد مساراته ومعطياته وجمالياته.

بقيت ملاحظة جـديرة بالعنايـة والاهتمـام مفادهـا أنّ جماليـات الـنص القـرآني والشعري على السواء ليست كائنة في الأنظمة اللغوية، أي أنها ليـست مقتـصرة علـى تجـاوز الاستثقال في البناء الصوتي، أو تمكين الدلالات الثابتـة للـصيغ الـصرفية في ذهـن المتلقـي، أو في جماليات الحذف والتقديم والتـأخير في البنـاء النحـوي، وإنمـا ـ بالإضـافة إليهـا ـ في جوانب من الدرس البلاغي كالتشبيه والاستعارة مـثلا، وهـذا مـا سـيأتي الحـديث عنـه في الفصل التالي .

الفصل الثاني

المقياس البلاغي

الأداء النمطي والأداء الفني :

من أجل فهم مستويات الأداء اللغوي لا بد من الإشارة إلى تصور المعتزلة عن نشأة اللغـة،[1] فهم يرون أنّ اللغة تواضع واصطلاح، فهي ـ أي اللغة ـ تتكون من الألفاظ التي تنطـوي علـى الدلالات التي اتفق واصطلح عليها، وهم يرون أيضاً أنّ كلام الله من جنس الكلام العربي، لتأكيـد قضية شغلتهم كثيراً، وهي قضية « خلق القرآن » ، وعلى الرغم من تأكيدهم أنّ القـرآن الكـريم

يتألف من جنس الكلام العربي، من حيث مفرداته، وطبيعة تراكيبه، فإنه يُعد معجزاً، وهذا يدل على مستويات متعددة من الأداء اللغوي، منها المستوى العادي من الأداء، الذي لا يدل على نواح فنية، وآثرنا أن نطلق عليه مصطلح الأداء النمطي، وهناك مستوى آخر من الأداء يتجاوز الأداء النمطـــي، وتتفاوت مستويات فنيته، أطلقت عليه الأداء الفني، ويكون في قمته من حيث الإبداع : المـــستوى المعجز المتمثل في القرآن الكريم .

ويعي القاضي عبد الجبار بن أحمد أنّ هناك تفاوتاً في مراتب الفصاحة بين القرآن الكـــريم ومستويات الأداء الأخرى، وحين يحلل أسباب هذا التفاوت يعي أنّ الكلمـــات العربيـــة محـــصورة ومحدودة من حيث الكم، وأنّ تأليف هذه الكلمات « يقع على طرائق مختلفة .... فتختلف لـــذلك مراتبه في الفصاحة » ٢٠٧[207] فالطرائق المختلفة في التراكيب هي التي تحدد التفاوت في الأساليب، ومن ثم التفاوت في القيم الفنية والمعرفية والجمالية التي تشتمل عليها، وهذا هو الذي يجعل أسلوباً ما رفيعاً، ويجعل آخر دونه في الجودة والجمال .

وتتجلى بعض مظاهر هذه التصورات في تمييز النقاد بين الشعر والخطابة، من حيث تغـــاير كل منهما عن الآخر، من جهة الأسلوب، ومن جهة التوصيل، فالشاعر لا يؤخذ عليه في كلامـــه التحقيق والتحديد، لأنهما يخرجان الشعر من دائرة الفن .

ويمكن وعي تغاير الأداءين النمطي والفني من خلال التحديد الوظيفي لهما، والرماني يعي أنّ الأداء النمطي يهدف إلى التوصيل والإفهام، ويمكن لهذا الأداء أنْ يؤدي وظيفته بتحقيق اللفظ علـــى المعنى، مهما كانت ماهية الألفاظ، سواء أكانت غثة مستكرهة، أم نافرة متكلفة، أم غير ذلك ، أما الأداء الفني فعلى الرغم من أنه لا يقتصر دوره على الوظيفة التوصيلية فإنه يهدف إلى تأديـــة قيمـــة جمالية، وينبئ تعبير الرماني عن ضرورة تجاور هذين البعدين أو تلاحمهما ـــ أعني التوصيل والفن ـــ في أثناء تحديده لطبيعة البلاغة، والتي تدل عنده على «إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة مـــن اللفظ»٢٠٨[208].

إن الوظيفة التوصيلية للأداء تعمد إلى تحقيق اللفظ على المعنى وتأدية الدلالـــة لـــذاتها، دون تجاوز ذلك إلى أبعاد فنية وجمالية، وهذا ما يفعله الإنسان العادي الذي لا يفكر بأكثر من الإفهـــام، ولا يهدف إلى أبعد من التوصيل، ويمكن تلمس بعض مظاهر هذا الأداء أيضاً لدى الفلاسفة والمناطقة على نحو العموم، وهذا ما يلمح به الشريف المرتضى في أثناء تعرضه للحديث عن طبيعة الشعر، حين

٢٠٧[207] ـــ القاضي عبد الجبار بن أحمد، المغني في أبواب التوحيد والعدل، ١٦/٢١٤.

٢٠٨[208] ـــ الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص ٦٩.

أبعد عن الشاعر الوظيفية التوصيلية التي يعمد فيها الإنسان إلى مجرد تحقيق اللفظ علـــى المعـــنى، لأنّ الشاعر لو عمد إلى ذلك أصبح شأنه شأن من يخاطب الفلاسفة وأصحاب المنطق، أو يأخذ بطريقتهم في الأداء والتعبير، لأنّ هؤلاء يتعاملون مع اللغة بوصفها أداة مجردة يهدف منـــها تأديـــة المعـــاني في أسلوب ينطوي على الدقة العلمية.

وإذا كان الشريف المرتضى قد ألمح إلى الفوارق الوظيفية والتـــشكيلية للأداءيـــن النمطـــي والفني، فإنّ الجرجاني في وساطته يعيب على المتنبي أن يخرج الأداء اللغوي لديه من الشعر إلى الفلسفة ٢٠٩[209]، وهذا يعني أنّ الأداء الفلسفي يناقض التشكيل اللغوي للشعر، فمتى قرب أحـــدهما مـــن الآخر قلّتْ قيمته، أي أنّ هناك تناقضاً بين الشعر والفلسفة من جهتي الوظيفة والتشكيل، ففي حين تستخدم الفلسفة اللغة « استخداماً حقيقياً بهدف الإفهام والتوصيل » لا يستخدم الشعر الألفـــاظ « لتدل على معانيها الحقيقية والمشهورة، وإنما لتدل على معان أخر تشبهها أو تخالفها » ٢١٠ [210].

ويميز الشريف المرتضى بين أسلوبي الخطابة والشعر في أثناء نقله عن الفرزدق أنه عاب على الكميت شعره وعدّه خطيباً، وقال المرتضى تعليقاً على ذلك إنّ الفرزدق «سلَّم له الخطابة ليخرجـــه عن أسلوب الشعر » ٢١١[211] لأنّ الخطابة تهدف إلى الإقناع، ومن ثم يدفعه هـــذا إلى اســـتخدام أدوات عقلية، ومن الطبيعي أن تنعكس هذه الوظيفة على التشكيل اللغوي للخطبة ، إذن فالتغاير بين الشعر والخطابة يقود حتماً إلى تغاير كيفي في طبيعة تشكيلهما للغة، وكأنّ الشريف المرتضى يريد أن يجعل الخطابة لوناً من العلوم مادامت تهدف إلى إيصال المعرفة وتحقيق الإقناع، ولأنّ الأصل في الخطابة « أن تستخدم الألفاظ الحقيقية والألفاظ المشهورة، لأنّ ذلك أقرب إلى تحقيق الإقناع وأكثر ملاءمة لطبيعته التصديقية التي تجعله أقرب إلى التصديق البرهاني منه إلى التخيل الشعري » ٢١٢ [212].

إن تعارض الوظيفتين التوصيلية والجمالية بين الأداءين النمطي والفني يقود إلى تغاير في كيفية الاستخدام اللغوي، فالفلاسفة والمناطقة والخطباء يبنون لغتهم من أجل التوصيل، ولذلك يعمدون إلى تحقيق اللفظ على المعنى، ويختلف عنهم الشعراء من حيث الوظيفة الجمالية، ومن ثم فهم يبنون لغتهم على « التجوز والتوسع والإشارات الخفية والإيماء على المعاني تـــارة مـــن بعـــد وأخـــرى مـــن

٢٠٩[209] ـــ الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص ١٨٢ .

٢١٠[210] ـــ إلفت الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص ١٥٥.

٢١١[211] ـــ الشريف المرتضى، الأمالي، ١/٩٥ .

٢١٢[212] ـــ إلفت الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص ١٩٠.

قرب»٢١٣[213] ، و لم يكن الشريف المرتضى في هذا النص ملغياً التوصيل، ولكنه ليس الغاية التي ينشدها المبدع، وإنما الغاية لديه كيفية التشكيل .

ويلح الرماني على ضرورة تلاحم الوظيفتين التوصيلية والجمالية، لأنّ البلاغة لديه تعني « إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ » ٢١٤[214] وإذا كانت الأبعاد الجمالية لدى الرماني والشريف المرتضى غاية جمالية يؤديها التشكيل اللغوي، فإنّ أبا أحمد العسكري يحولها إلى مجرد قضية شكلية يزين بها التشكيل اللغوي لا غير، ولذلك فهو حين عني بتحديد بلاغة الشعر اشترط فيه «رشاقة المعرض » ٢١٥[215]، وهي كما يبدو تمثل بعداً خارجياً يقصد منه الجمال الشكلي المحض الذي لا يرتبط بفاعلية بالتشكيل اللغوي، غير أنّ رشاقة المعرض هذه، والإشارات الخفية والإيماء على المعاني التي سبق أن تحدث عنها الشريف المرتضى، إنما تنبئ عن عناية الناقد بالقيمة الجمالية للتشكيل اللغوي، ومن ثم يترك التشكيل اللغوي آثاره في المتلقي وتزويده بمعرفة نطلق عليها المعرفة الشعرية، كما أنّ هذه العناية تدفع المبدع إلى عناية فائقة بالتشكيل اللغوي ليتميز بتكثيف العبارة وإيحائية الدلالة ، وإذا كان الفلاسفة ــ كما أسلفنا ــ يخضعون أداءهم اللغوي لضبط علمي، فيستخدمون الكلمات بكيفية تدل على المعاني المراد إيصالها، فإنّ الشعراء لا يتقيدون بذلك ويُعد ذلك عيباً لديهم، بل إنّ الشاعر ــ فيما يرى الشريف المرتضى ــ « لا يجب أن تؤخذ عليه في كلامه التحقيق والتحديد، لأنّ ذلك متى اعتبر في الشعر بطل جميعه » ٢١٦[216] ولذلك يبرر الناقد للشعراء الكيفية التي يؤدون فيها المعاني والدلالات، وهي دون شك تتعارض مع الكيفية التي يتعامل بها الفلاسفة، فالشعراء ــ مثلا ــ يميلون إلى تأدية معانيهم بالمبالغة أحياناً « صنعة وتأنقاً، لا لتحمل على ظواهرها تحديدا وتحقيقا»٢١٧[217].

إن التمايز بين الأداءين النمطي والفني يقرب إلى حد كبير من الفوارق التي أرساها الفلاسفة المسلمون في أثناء تمييزهم اللغة الشعرية عن اللغة العلمية « عندما ألحوا على أنّ اللغة الشعرية تتميز

٢١٣[213] ــ الشريف المرتضى، الأمالي، ٢/٩٥ .

٢١٤[214] ــ الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص ٦٩ .

٢١٥[215] ــ أبو أحمد العسكري، في التفضيل بين بلاغتي العرب والعجم، ص ٢١٣ .

٢١٦[216] ــ الشريف المرتضى، الأمالي، ٢/٩٥ .

٢١٧[217] ــ نفسه، ٢/٩٦.

بالخروج عن الأصل، أي أنها تنحرف عن معيار ما هو قياسي مصطلح عليه في اللغة، في الوقت الذي تلتزم فيه لغة العلم « البرهان » بما هو متواضع عليه في اللغة ... وإن هذا الانحراف انحراف جمالي متعمد، وذلك أنها تقصد من ورائه إثارة الدهشة أو العجب أو اللذة » ٢١٨ [218].

(2)

إنّ العلاقة بين الأداءين النمطي والفني علاقة تجاور وانتزاع، بمعنى أنّ الثاني لا يغفل الأول، بل يتأسس عليه، حتى إنّ القدماء جعلوا الأداء النمطي أصلا يقيسون عليه الأداء الفني، ومن هنا جاء حديثهم عن الأصل في المعنى والكلام ٢١٩[219] ، إنّ الأداء النمطي يمثل الثابت الذي يرجع إليه المتغير ــ أي الأداء الفني ــ وإنّ وجود الأخير لابد أن يعتمد على الأول، ويتحقق وجوده بوجود سابقه، فالمجاز ــ وهو أحد أوجه الأداء الفني ــ لا يصح وجوده في اللغة ــ فيما يرى القاضي عبد الجبار ــ دون أن تكون له حقيقة تسبقه.٢٢٠[220].

ويمثل الأداء النمطي الأصل أو السابق ويكون الأداء الفني فرعاً ولاحقاً له، فمن جهة التركيب ــ مثلا ــ نلتقي بالتركيب النحوي الذي لا تقديم فيه ولا تأخير، وهو يمثل الأصل والسابق في مثل تركيب الجملة الفعلية المكونة على التوالي من فعل وفاعل ومفعول، وهذا التركيب يمثل تركيباً نمطياً، ويمثل الأداء الفني خروجاً أو كسراً له وفق قوانين محددة، كأن يتقدم المفعول على الفاعل، أو يتقدم عليه والفعل معا، ويؤدي التقديم والتأخير دلالات معينة لا يمكن أن ينطوي عليها أصل التركيب ، ويمكن تطبيق ذلك على نحو آخر بالنسبة للمجاز، فالحقيقة تمثل الأصل أو السابق، ليكون المجاز تنويعاً عليه، ولاحقاً به، وهذا يعني أنّ الأداء الفني تركيب لا يمكن أن يتأتى حدوثه دون أصل يسبقه، فالأداء الفني يتضمن الأداء النمطي في ضوء علاقة تجاور، وينتزع الفني من النمطي، ومن هنا قلنا إنّ العلاقة بينهما علاقة تجاور وانتزاع .

ولا يعني هذا أنّ الفواصل حادة بين الأداءين، بحيث لا يتداخلان أو لا يتقاطعان، لأنّ بينهما قدراً من الارتباط، فالنمطي يمثل الأساس المعياري الذي يتأسس في ضوئه الفني، ويتحدد تجاوزه أو انحرافه عنه، ولذلك فإنّ الأداء النمطي يمثل « الخلفية التي ينعكس عليها التحريف الجمالي المتعمد

٢١٨[218] ــ إلفت الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص ١٧٧.

٢١٩[219] ــ عبد الحكيم راضي، نظرية اللغة في النقد العربي، ص ٢٠٦ .

٢٢٠[220] ــ القاضي عبد الجبار بن أحمد، المغني في أبواب التوحيد والعدل، ٧/١٣٠.

للمكونات اللغوية للعمل » ٢٢١[221]، فهو بمقدار ما يمثل عنصر إعاقة يحاول المبدع أن يكسر نمطيته، فإنه يمثل في الوقت ذاته قيمة معيارية يمكن من خلالها الكشف عن جوانب التجاوز الجمالي، ومقدار ما تتركه من آثار فنية ووجدانية .

ولا يعني هذا تمرداً على أصول الأنظمة اللغوية كالنحو مثلاً، من حيث الفاعلية والمفعولية وكيفية الإسناد، وإنما هو كسر للمألوف من عناصر الثبات سواء في مواقع الكلمات في سياق التركيب، أو في الدلالات التي تشتمل عليها، أو هو كسر لما يمكننا تسميته بمكونات الثبات في اللغة، وهي التي يلزم النقاد المحافظون أنفسهم بها، وبخاصة أمام محاولات التحديث الفني للإبداع الأدبي، كما هو معروف فيمن وقف في وجه حركة الحداثة في الشعر في القرون الأولى، وموقف بعض اللغويين من هذه الحركة رفضاً أو تأييداً .

إن الانتهاك المتعمد لطبيعة الأداء النمطي ــ متمثلاً في أحد جوانبه بالعدول والنقل ــ لا يعني إلغاءً للأداء النمطي برمته، لأنه يبقى محافظاً على بعض مكونات الأصل الذي عُدل عنه، أو انتقل منه، بمعنى أنّ التركيب الجديد لا يخلو نهائياً من تضمن القديم، سواء بألفاظه أو تراكيبه، أو بتأويلاته، أو بكليهما معا، وبمعنى آخر أنّ العدول والنقل عن الأصل إلى فرع يبقى متوافراً فيه جملة من خصائص الأصل، ولكن الفرع يتميز بخصوصية تضاف إلى ما تضمنه من خصائص الأصل، ومن الجدير بالذكر أنّ الانحراف عن الأصل تحكمه مقومات، ويتميز بدرجات متعددة، ولكنه لا يمكن أنْ يكون الكسر مطلقاً، بمعنى أنّ مخالفة الشاعر للأداء النمطي « ليست مطلقة ــ من جهة أولى ــ لا تخرج على قواعد اللغة العادية، وإنما هو يخرج على « نظام » هذه اللغة في التأليف بين الكلمات ونظمها وسياقها وتركيبها » ٢٢٢ [222].

وعلى الرغم من أنّ الأداء النمطي يهدف إلى التوصيل فإنّ هذا لا يعني خلوه من آثار يلتقي فيها بالأداء الفني لما يشتمل عليه من استعارات مثلاً، والاستعارة في أصل تركيبها ونشأتها تمثل انحرافاً وانتهاكاً متعمدا للأداء النمطي، غير أنّ الاستخدام اليومي لاستعارة معينة يفقدها خصوصيتها الدلالية وجمالها الفني في إثارة الدهشة والانبهار، وتتحول إلى إحدى أدوات التوصيل النمطي اليومي، كما هو الحال في « رِجل الكرسي » و « عين الإبرة » إنّ هذه الاستعارات قد فقدت وظيفتها الجمالية المؤثرة

٢٢١[221] ــ موركافسكي، اللغة المعيارية واللغة الشعرية، ص ٤١ .

٢٢٢[222] ــ عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبي، ص ١٤.

بحيث يصدق معها القول إنّ «الاستعارات في أغلب الحديث العادي، كما في أغلب أنواع النثر، إنما هي نصف حية » ٢٢٣ [223].

إنّ الوظيفة الجمالية تمثل غاية جوهرية في الأداء الفني، ولكنها تتراجع في غـيره، لتتقـدم الوظيفة التوصيلية، ولذلك فإنّ الاستعارات في أمثلتها الميتة لا توهم أنّ الأداء أضحى فنياً، لأنّ وظيفة الأداء هنا هي التوصيل، ومن هنا يمكن القول إنه إذا « كانت الوظيفة الجمالية متحققة في تراكيـب لفظية أخرى غير لغة الشعر، فإنها لا تسود في هذه التراكيب، أو تهيمن عليها، بل تظل ثانوية بالقياس إلى وظيفة أخرى، في حين تظل هذه الوظيفة الجمالية هي الأساس في لغة الشعر، وتظل ــ من ثم ــ هي الوظيفة التي تسود ماعداها في اللغة الشعرية» ٢٢٤ [224].

إذن فالوظيفة الجمالية ــ في الأداء الفني ــ تتقدم على ما سواها من الوظائف الأخـرى، وتكون أكثرها أهمية وبروزاً، كما أنّ الأداء الفني ــ في الشعر بخاصة ــ يشتمل على درجـة مـن التكثيف يدفع بالتوصيل إلى التراجع، على أساس أنّ هذه اللغة الشعرية هي الهدف من التعبير، وبهذا يتم التوصيل بطريقة جديدة، يمكن أنْ نطلق عليها جمالية التوصيل، وهي لا تعني التوصيل المقـصود لذاته، وإنما هي مزيج من الجمالية والتوصيل، وعلى الرغم من ذلك يبقى الكشف عن طبيعـة الأداء من خلال وظيفته، فإنْ كانت الوظيفة التوصيلية هي السائدة في النص الأدبي ومهيمنة عليه فإنّ هذا يعني أننا نقترب من الأداء النمطي، وإنْ كانت الوظيفة الجمالية هي المتقدمة في النص سنكون حينئذ إزاء أداء فني، ولا يعني هذا أنّ الكسر المطلق للأداء النمطي إبداع وجمال أدبي، لأنّ التحريف الجمالي أو الانتهاك المتعمد ليس غاية مقصودة لذاتها، وإنما الغاية تأدية الدلالات الجمالية التي يمكن تأديتها من خلال تجاوز الأداء النمطي، أما حين تتحول الوسيلة إلى غاية فإنّ هذا يقود إلى الخلط بين ما هو أدبي وما ليس أدبياً بالمرة .

ويدل ما سلف على أنّ الخصائص التي تميز وظيفة الأداء اللغوي، ومن ثم تحديد طبيعته الفنية أو النمطية إنما تكمن في الخصائص النوعية للتشكيل اللغوي، وليست عائدة إلى ظواهر خارجة ، ولا يعني هذا أنّ فنية الأداء تعني تغيراً شكلياً يتصل بالألفاظ، ولكنه تغـير دلالي جمـالي في آن واحـد، وتتجاور فيه دلالتان، تميل إحداهما إلى إقرار العام في الأداء النمطي، وتميل الثانية إلى معـنى خـاص يحتوي الدلالة السابقة، ويتجاوزها .

٢٢٣[223] ــ أرشيبالد مكليش، الشعر والتجربة، ص ٩٦.

٢٢٤[224] ــ إلفت الروبي، تقديمها لمقال : موركافسكي، اللغة المعيارية واللغة الشعرية، ص ٣٨ ــ٣٩.

وعلى الرغم من هذا فإنّ العلاقة بين الأداءين تشتمل على تأثير متبادل، لأنّ الأداء الفني لا يمكن له تأدية دوره الجمالي إلا في اقتباس تركيبه من الأداء النمطي، وفي كيفية محددة خاصة من التحريف والانتهاك المتعمد له، كما أنّ الأداء النمطي يقتبس الكثير من تراكيب الأداء الفني، وبخاصة بعد ضمور دلالاتها الجمالية، أي بعد أن تفقد خصائصها الانحرافية، وتتحول إلى معيارية، كما هو الحال في الاستعارات الميتة، وبهذا يتم توسع اللغة وإمكاناتها، ولذلك فإنّ كثيراً من التراكيب المجازية تتحول من الأداء الفني لتستقر في مخزون الأداء النمطي .

إنّ الفوارق بين الأداءين النمطي والفني تنمحي أو تكاد، بمقدار اقترابهما من بعضهما، من جهتي الوظيفة أو من جهة التشكيل، وتتضح الفوارق بمقدار افتراقهما الوظيفي أو التشكيلي، ويخضع هذا التمايز في بعض جوانبه للخصائص الفردية للمبدع، أو لقوانين التطور اللغوي، أو للتغير الحاصل في أذواق الأجيال ومدى تطور نضجه الفني أو تخلفه .

إن القيمة الفنية التي ينطوي عليها الأداء الفني لا تحددها درجة انحرافه عن النمطي، لأنّ الافتراق الحاد لا يعني بالضرورة أداء جميلا تحققت قيمته وأبعاده الفنية بانفراج الزاوية إلى أقصاها، كما أنّ اقتراب الأداءين من بعضهما، لا يعني بالضرورة كذلك، تخلفاً فنياً، ويبدو أنّ الأمر يتأتى من أمور عدة، فهو متأثر بطبيعة الأداء النمطي أولاً، وبكيفية الانحراف والانتهاك المقصود بما يشتمل عليه من وظيفة جمالية ثانياً، وبكيفية تأديته للأبعاد الجمالية وعلاقتها بخصوصية المبدع ثالثاً، وعلى العموم فإنّ هذا لا يمكن تحديده بقانون، وإنما هو خاضع لعدد هائل من المؤثرات المتفاعلة التي تؤدي دورها مجتمعة.

وإذا كان الأداء النمطي يتسم بالشيوع في تأدية وظائفه، وفي كيفية تركيبه، فإنّ الأداء الفني يتميز بخصوصيته التي تقترن بمكونات ذاتية وفردية، ويخضع الأداء الفني للون من الوعي الخاص من جهة طبيعة اللغة، ومن جهة كيفية تركيبها في نص أدبي، كما يخضع الأداء الفني ـــ أخيراً ـــ لرؤية المبدع وكيفية وعيه للعالم الذي يعيش فيه ويسعى إلى التعبير عنه.

وفي ضوء هذا فإنّ الانحراف المتعمد في تركيب الأداء الفني يتسم بخصوصية معينة تتجاوز الشيوع، وترجع هذه إلى لون معين من التركيب، ولا يعني هذا أنّ الانحراف في التركيب لا يعدو أنّ يكون مجرد تركيب شكلي يُعنى بجوانب الزينة الخارجية، كما أنه لا يعني تغيراً لفظياً تستقل فيه المفردات عن سياقاتها، وإنما تتفاعل من أجله مكونات عديدة، منها ما يتصل بطبيعة اللغة وأنظمتها الصوتية والصرفية والنحوية، ومنها ما يتصل بخصوصية العصر ومستويات التعبير التي يتميز بها، ومنها ما يتصل بالمبدع من حيث مكوناته الذاتية وخصائصه الفردية، وطبيعة رؤيته للعالم والإنسان ، وأخطر من هذا أنّ مستويات الأداء الفني تتفاوت ـــ كما هو معروف ـــ في ضوء قوانين التطور الأدبي عبر الأجيال والعصور، كما أنها تتفاوت بين شخصين يرومان التعبير عن قضية واحدة، فإن

التعبيرين ينقلان ــ مجرد نقل ــ خبراً واحداً في لغة معينة لا يتفقان في تركيبهما اللغوي، بمعنى أنهما يختلفان من حيث استخدام المفردات وكيفية تضامها وتراكبها، ومن ثم يدل هذا على تفاوت في أسلوبيهما ودلالتيهما .

(3)

ويمكننا أن نضرب مثلاً جلياً للعدول عن الأداء النمطي إلى الأداء الفني بالمساواة والإيجاز والإطناب، إذ تمثل المساواة الأداء النمطي الذي يعني تحقيق اللفظ على المعنى على حد تعبير الرماني٢٢٥[225] أو « أن يكون اللفظ كالقالب للمعنى لا يفضل عنه ولا ينقص منه » ٢٢٦[226] كما يقول أبو أحمد العسكري، فهو لا يهدف إلى أكثر من التوصيل، وهو المعيار، أو الأصل، أو الثابت، الذي نقيس في ضوئه الأداء الفني المتمثل في الإيجاز والإطناب ، فالمساواة تمثل المقابل لهما، لأنها ستكون قارةً في مستويات الأداء كلها، ولأنّ تمثل الإيجاز والإطناب لا يتأتى وجود تشكيلهما ووظيفتهما إلا بها، فهي تمثل الأصل الذي يعد تعينه«خطوة ضرورية لتعيين الانحراف عنه كماً وكيفاً، وبالتالي، يصبح بالإمكان الحكم على مدى فنية الأثر»٢٢٧ [227]

إن انحراف الإيجاز عن المساواة يتم بتقليل اللفظ مع المحافظة على أصل المعنى، أو هو كما يقول الرماني : « إحضار المعنى بأقل ما يمكن من العبارة » ٢٢٨[228] فالقلة عنده هي المعيار الذي يتحكم في درجة الانحراف، إضافة إلى حضور المعنى المراد توصيله، ولكن أبا أحمد العسكري على الرغم من عنايته بالقلة معياراً يحدد طبيعة الإيجاز فإنّه يضيف إلى ذلك أن يكون التركيب مشيراً إلى المعنى بالإلماح ليمكن تأدية الدلالة شعرياً، وهذا يدل على عناية الناقد بما نطلق عليه تكثيف الأداء من حيث الكم والكيف، ويتجلى ذلك في كمية الألفاظ القليلة، والتي تعد شرطاً جوهرياً في تحديد طبيعة الإيجاز، كما يتجلى ذلك في كيفية توصيل المعنى إلى المتلقي، وهو لا يتم بتحقيق اللفظ على المعنى، فهذا يدل على المساواة، ولابد للناقد من تجاوزها، ولذلك يتم توصيل المعنى بالتلميح والإشارة، وهو يشتمل ــ بالنتيجة ــ على مؤثرات جمالية تتجاوز التوصيل لذاته .

٢٢٥[225] ــ الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص ٦٩ .

٢٢٦[226] ــ أبو أحمد العسكري، في التفضيل بين بلاغتي العرب والعجم، ص ٢١٨ .

٢٢٧[227] ــ عبد الحكيم راضي، نظرية اللغة في النقد العربي، ص ٢١٠.

٢٢٨[228] ــ الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص ٧٣ .

أما الإطناب فهو انحراف عن المساواة متمثلاً في « تفصيل المعنى » ٢٢٩[229] أو « إعــادة الألفاظ المترادفة على المعنى الواحد بعينه حتى يظهر لمن لم يفهمه، ويتوكد عند من فهمه»٢٣٠[230]، فالإطناب انحراف عن المساواة بالزيادة، ويؤدي وظائف معينة، تنحصر عند الرماني في «تفصيل المعنى » بينما يدل عند أبي أحمد العسكري على الإبانة عن المعنى من ناحية، وتأكيده من ناحيــة أخــرى، وكأنّ وظيفة الإطناب إزالة الغموض والالتباس الذي يتضمنه التركيب .

إنّ كلاً من الإيجاز والإطناب يسهم في تأدية الدلالة وتحقيق إتمامها وإفادتها، غير أنهما يختلفان في كيفيات تحقيق ذلك، فالإطناب يُعنى بتفصيل الدلالة وتأكيد أبعادها عند المتلقي، وهذا يعــني أنّ الإطناب يتصل من زاوية بالمبدع ليسهب في تركيب المفردات وتضامها من أجل توســيع المعــاني والتفصيل في معطياتها، ويتصل من زاوية أخرى بالمتلقي، ليقود الإطناب إلى توصــيل المعــنى أولاً، وتأكيده في نفس المتلقي ثانياً، أما الإيجاز فهو يشتمل على الدلالة في أقل قدر ممكن مــن الألفــاظ، شرط أن تتم به الإفادة، ولا يخلو كلام بليغ منهما ـــ أي الإيجاز والإطنــاب ـــ ولابــد أن يؤديــا دوريهما دون إخلال بمقاصدهما، ولذلك رأينا ابن جنّي يؤكد أنهما « في كل كلام مفيــد مــستقل بنفسه، ولو بلغ بها الإيجاز غايته لم يكن له بد من أن يعطيك تمامه وفائدته، مع أنه لا بد فيــه مــن تركيب الجملة، فإنّ نقصت عن ذلك لم يكن هناك استحسان ولا استعذاب » ٢٣١ [231].

وإذا كان الإيجاز والإطناب يخضعان لدى ابن جنّي لطرائق محددة لإتمام الدلالــة وتحقيــق فائدتها فإنّ القاضي عبد الجبار يقرنهما بالدلالة من ناحية، وتأدية الدلالات الجمالية من ناحية أخرى، لأنّ فصاحة الكلام لديه ليست إلا صورة للمعاني من حيث دقة التعبير عنها، ومن حيــث تأديتــها الدلالات الجمالية، ومن حيث الاحتياج إليها، يقول القاضي عبد الجبار « إن فــصاحة الكــلام إذا كانت تظهر بحسن معانيه واستقامتها والحاجة إليها فيجب أن يكون الكلام بحسبها » ٢٣٢[232] وبهذا تتداخل لدى القاضي عبد الجبار الوظيفتان التوصيلية والجمالية في آن واحد.

ويمثل المعنى الأساس الذي يحدد مكونات الفصاحة وطبيعتها من ناحية، كما يحدد أساليبها ـــ كالإطناب والإيجاز ـــ من ناحية أخرى، إذ يشترط القاضي عبد الجبار بن أحمد ســبق المعــاني

٢٢٩[229] ـــ نفسه، ص ٧٢ .

٢٣٠[230] ـــ أبو أحمد العسكري، في التفضيل بين بلاغتي العرب والعجم، ص ٢١٨ ـــ ٢١٩ .

٢٣١[231] ـــ ابن جنّي الخصائص، ١/٣٠.

٢٣٢[232] ـــ القاضي عبد الجبار بن أحمد، المغني في أبواب التوحيد والعدل، ١٦/٤٠١

للألفاظ، ولابد للمعاني من أوصاف كي يتأتى الكلام بحسبها، وهي تتحـــدد في حـــسن المعـــاني، واستقامتها، والحاجة إليها، ويتضمن هذا تزايد المعاني وتفاضلها ، ومن الطبيعي، والحالة هـــذه، أنْ تختلف أحوال المعاني في خصائصها السالفة في الحسن والاستقامة والحاجة إليها، كمـــا تختلـــف في تزايدها وتفاضلها، ويقتضي هذا كله اختلافاً في أساليبها، إطالة أو إيجازاً، أو نحو ذلك ، إذن فالمعنى يمثل أساس الفصاحة وجوهرها، ويتحدد في اختلاف أحواله اختلاف أساليبه، ليكون إيجـــازاً مـــرة، وإطناباً مرة أخرى، ولذلك تحتم لزوم الأمر لدى القاضي عبد الجبار حـــين يقـــول : « فلابـــد إذا اختلفت أحوال المعاني أنْ يختلف الكلام في التطويل والإيجاز»٢٣٣ [233]

ويعقد القاضي عبد الجبار مقارنة بين المواطن التي يجيء فيها الإيجاز والمواطن التي يرد فيهـــا الإطناب، متخذا من إمكانية ورود الإيجاز أو تعذره معياراً ثابتاً يتحكم في اســـتخدام الإطنـــاب أو تعذره، ففي الوقت الذي يمكن فيه تأدية الدلالة بالإيجاز، وكونه مغنياً عن الإطناب، يـــصبح ورود الإطناب عيباً، وبهذا تتحقق الفصاحة لديه بالإيجاز، ولا يمكن تأديتها بأي حال بالإطناب، ولكن « إذا كان الإيجاز متعذراً أو ممكناً ولا يقع المعنى ولا يسد مسد التطويل، فالتطويل هـــو الإبـــلاغ في الفصاحة»٢٣٤[234] ومن الجلي أنّ هذا المعيار لا يخضع لقاعدة منطقية أو معيار ثابت، قدر ما هـــو عائد إلى خاصية ذاتية، تعود من ناحية إلى مبدع النص، وتعود من ناحية أخرى إلى طبيعة الغـــرض المراد التعبير عنه .

وتتحكم ثنائية اللفظ والمعنى في تحديد طبيعة الإيجاز عند الرماني، فمن جهتي الكم والكيف ينطوي الإيجاز ـــ عند الرماني ـــ على تقليل الكلام من غير إخلال بالمعنى، وعدّ الحذف أحد وجهي الإيجاز، وهو يعني « إسقاط كلمة للاجتزاء منها بدلالة غيرها من الحال أو فحوى الكلام » ٢٣٥[235] ومنه قوله تعالى « واسأل القرية » ٢٣٦[236] أي واسأل أهل القرية، وعبارة الرماني أكثر دلالة، لأنها تتجاوز تصورات غيره، فهو قد أرجع الدلالة إلى «ما تنطوي عليه الحال » أو « ما يتضمنه فحـــوى الكلام »، وفي ضوء هذا تكون العلاقة بين المفردات التي يتشكل منها التركيب الأدبي والقرآني بخاصة ليست مفردات تتراص، لأنّ الحالية التي اشترطها الرماني توحي بجمالية التركيب القرآني، ومن هـــذا

٢٣٣[233] ـــ نفسه، ١٦/٤٠١.

٢٣٤[234] ـــ نفسه، ١٦/٤٠١ .

٢٣٥[235] ـــ الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص ٧٠ .

٢٣٦[236] ـــ سورة يوسف، آية : ٨٢ .

قوله تعالى«وَسِيقَ الَّذِينَ اتَّقَوْا رَبَّهُمْ إِلى الْجَنَّةِ زُمَرًا حَتَّى إِذَا جَاءُوهَا وَفُتِحَتْ أَبْوَابُهَا وَقَالَ لَهُمْ خَزَنَتُهَا سَلامٌ عَلَيْكُمْ طِبْتُمْ فَادْخُلُوهَا خَالِدِينَ» ٢٣٧[237] كأنه قيل ــ فيما يرى الرماني ــ ٢٣٨[238] حصلوا على النعيم الذي لا يشوبه التنغيص والتكدير، ويرى الرماني أنّ للحذوف عذوبة وبلاغة لأنّ النفس تذهب فيه كل مذهب، بمعنى أنّ الحذف يتيح المجال رحباً لتخيل دلالات متعددة، وهذا يعني أنّ ذكر المحذوف سيثبت الدلالة ويحصرها دون تعددها .

ويمثل إيجاز القصر الوجه الأخر من الإيجاز الذي يتحدد لدى الرماني٢٣٩[239] « بتقليل اللفظ وتكثير المعنى» ومنه قوله تعالى « وَلَكُمْ فِي الْقِصَاصِ حَيَاةٌ » ٢٤٠[240]، ويقارن الرماني هذا التعبير القرآني بتعبير آخر عده العرب نوعاً فريداً من الإيجاز، وهو « القتل أنفى للقتل » ويخلص الرماني إلى أنّ إيجاز القرآن الكريم أفضل للأسباب الآتية :

إنّ تعبير الآية القرآنية الكريمة أكثر فائدة من إيجاز العرب « القتل أنفى للقتل » لأنّ « الْقِصَاصِ حَيَاةٌ » يشمل القتل وغيره، لأنها تتبنى العدل في ميادين الحياة المتعددة، ولذا فإنّ المعاني الحسنة التي تشتمل عليها الآية الكريمة عديدة .

إنّ تعبير الآية القرآنية أكثر إيجازاً، فلو قارنا بين عدد أحرف « الْقِصَاصِ حَيَاةٌ » و « القتل أنفى للقتل » لوجدنا الآية الكريمة تتكون من عشرة أحرف، في حين تتكون مقولة العرب من أربعة عشر حرفاً .

إنّ تعبير الآية القرآنية بعيد عن التكلف لأنه لا تكرار فيه، كما هو الحال في تكرار كلمة « القتل » وما يواكبها من ثقل في نطقها .

أنّ تعبير الآية القرآنية أحسن تأليفا من حيث تلاؤم حروفه، ويفسر ذلك بالرجوع إلى قوانين صوتية من حيث ثقل الأصوات وخفتها، ومن ذلك في الآية الكريمة « الْقِصَاصِ حَيَاةٌ » تأتي الحاء بعد الصاد، وهي أفضل بكثير وأخف من خروج الألف إلى اللام في قول العرب «

٢٣٧[237] ــ سورة الزمر، آية :٧٣ .

٢٣٨[238] ــ الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص ٧٠ ــ ٧١ .

٢٣٩[239] ــ نفسه، ص ٧٠ ــ٧١ .

٢٤٠[240] ــ سورة البقرة، آية : ١٧٩.

القتل أنفى للقتل »٢٤١[241]، ويضاف إلى ما ذكره الرماني أنّ « الْقِصَاصِ حَيَاةٌ » تتكون من كلمتين، في حين يتكون المثل العربي من ثلاث كلمات .

وقد تناول الرماني الإطناب بالإشادة أيضاً، إذ يرى أنّ « الإيجاز بلاغة والتقصير عيي، كما أنّ الإطناب بلاغة والتطويل عيي ... وأنّ لكل واحد من الإيجاز والإطناب موضعاً يكون به أولى من الآخر »٢٤٢[242] و لم يحدد الرماني طبيعة هذه المواضع والكيفيات التي تحكمها، ولكنه على ما يظهر يرجع إلى عنصر ذاتي يحدده المبدع معتمداً على ذوقه وإحساسه الجمالي.

وقد أرجع الرماني جماليات الإيجاز والإطناب إلى مجهول، وأخذ يشبه التمايز بين التطويل والإطناب بلون من التماثل مع رحلة في طريق، إذ يرى في التطويل عيباً لأنه «تكلف فيه الكثير فيما يكفي منه القليل، فكان كالسالك طريقا بعيداً جهلا منه بالطريق القريب »٢٤٣[243] أما الإطناب فيكون في تفصيل المعنى، أي تجاوز الإيجاز إلى التفصيل، والخروج في تكثيف العبارة إلى سرد تفصيلي يتناول الجزئيات بالوصف والتحليل، شأنه شأن من «سلك طريقا بعيدا لما فيه النزهة الكثيرة والفوائد العظيمة فيحصل في الطريق إلى غرضه من الفائدة على ما يحصل له بالغرض المطلوب » ٢٤٤ [244].

ويتجلى مما سبق أنّ الإيجاز والإطناب يقترنان باللفظ والمعنى، من حيث الكم والكيفية، ومن حيث تحديد جمالياتهما بالرجوع إلى مكونات ذاتية تتصل بالمبدع، فمن جهة علاقتهما باللفظ والمعنى يتضح الكم أساساً في تحديدهما، وينبغي أنْ ندرك أنّ التراث النقدي كان يفصل بين اللفظ والمعنى، ويتأتى هذا بسبب رؤية تجعل المعنى ثابتاً وسابقاً للفظ، ويكون الجمال البلاغي مقترناً بكيفيات التعبير المختلفة، ولذلك لاحظنا قيمة الإيجاز والإطناب من جهة علاقته بالمعنى من ناحية ٢٤٥[245]، ومن جهة علاقته بالمبدع الذي يعمد إلى هذه الكيفية من التعبير دون غيرها من ناحية أخرى، ولعل هذا يتجاوب إلى حد كبير مع تصورات الرماني لأنه لا يغفل الخصائص الفردية ودور المكونات الذاتية، سواء في الإبداع أو في التلقي .

٢٤١[241] ــ الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص ٧١ ــ ٧٢ .

٢٤٢[242] ــ نفسه، ص ٧٢ .

٢٤٣[243] ــ نفسه، ص ٧٤ .

٢٤٤[244] ــ نفسه، ص ٧٤.

٢٤٥[245] ــ نفسه، ص ٧٤ .

المحكم والمتشابه :

توازن المعتزلة بين الدليل العقلي والدليل النقلي ـــ القرآن والسنة ـــ وهي لا ترى تعارضـــاً بينهما في النتيجة، بل إنها تؤكد تطابق الدليلين وتطابق المعرفتين العقلية والنقلية، وإنْ كانت تدلل في الوصول إليهما معتمدة المعيار العقلي أساساً .

وقد واجهت المعتزلة إشكالية مفادها أنّ القرآن الكريم، وهو من جنس الكـــلام العـــربي، يشتمل على آيات محكمات وآخر متشابهات، والآيات المحكمات تعبر بكيفية تستقل فيه بنفـــسها في الإنباء عن المراد، ويتلقى الإنسان دلالتها دون إلباس أو غموض، ولكن الآيات المتشابهات لا تـــدل على المراد بهذه الكيفية من الوضوح، فهي لا تستقل بنفسها في الإنباء عنه، بل تحتاج إلى غيرها .

ويتحدد التغاير ـــ في أحد جوانبه ـــ بين المحكم والمتشابه، في أنّ الآيات المحكمات توافـــق الدليل العقلي، وكونها خالية من المجاز، شأنها شأن الأدلة العقلية، « لا يجوز فيها مجاز، ولاما يخالف الحقيقة، وهي القاضية على الكلام، والتي يجب بناؤه عليها، والفروع أبدا تـــبنى علـــى الأصـــول » ٢٤٦[246]، ويضعنا هذا أمام مقارنة بين الدليلين العقلي والنقلي، فالأدلة العقلية « لا يدخلها الاحتمال والمجاز ووجوه التأويلات » ٢٤٧[247] في حين يكون الدليل النقلي ـــ الكتاب والسنة ـــ مـــشتملاً على المجاز، ويحتمل التأويلات، لأنّ فصاحة القرآن ـــ وهي أعلى درجات الفـــصاحة ـــ « لا تـــتم بالحقائق المجردة، وانه لابد من سلوك طريق التجوز والاستعارة »٢٤٨[248] .

ومن أجل هذا عمد المعتزلة إلى تأويل الآيات التي تعارض الدليل العقلي، أو تعارض المحكم الذي كشف الدليل العقلي عن إحكامه، وافترضت المعتزلة للآيات التي تقتضي تأويلاً ظاهراً وباطناً، فظاهر الآيات يعارض الدليل العقلي ويعارض الآيات المحكمة سواء بسواء، ولذا فلابد من حمل ظاهر هذه الآيات لتتوافق مع الدليل العقلي، ولذلك يقول الشريف المرتضى « فإذا ورد عـــن الله كـــلام ظاهره يخالف ما دلت عليه أدلة العقول وجب صرفه عن ظاهره ـــ إنْ كان له ظاهر ـــ وحمله على

٢٤٦[246] ـــ الشريف المرتضى، الأمالي، ٢/٣٠٠ .

٢٤٧[247] ـــ نفسه، ١/٤٧٧ .

٢٤٨[248] ـــ القاضي عبد الجبار بن أحمد، شرح الأصول الخمسة، ص ٦٠٠.

ما يوافق الأدلة العقلية ويطابقها، ولهذا رجعنا في ظواهر كثيرة من كتاب الله تعالى اقتضى ظاهرها الإجبار والتشبيه أو ما لا يجوز عليه تعالى»٢٤٩ [249].

ويتضح من هذا أنّ قضية التأويل تأسست للوفاء بحاجات عقائدية آمن بها المعتزلة، فاستخدموا التأويل للكشف عن الآيات القرآنية التي يوحي ظاهرها بالتجسيم والتشبيه، ولذلك فهم «يحملون العبارات الدالة على التشبيه أو التي لا تليق بمقام الألوهية على تأويلات أليق وأبعد عن التشبيه » ٢٥٠[250]، ويتحكم في هذا كله الدليل العقلي الذي أكثر المعتزلة من الإشارة إليه في عملية التأويل، وهو ـــ في حقيقته ـــ ليس مقتصراً على صرف ظاهر الآيات إلى ما يوافق الأدلة العقلية، ولكنه الأداة التي يصح من خلالها التسليم بمعرفة النقل والتأكد من صدقه، بمعنى أن تقدم الدليل العقلي سابق لمعرفة النص، بل إنّ « المعرفة بالله وبتوحيده وعدله لو لم يتقدم ـــ الدليل العقلي ـــ لم يكن نعلم أنّ القرآن حجة أصلا»٢٥١ [251].

وقد أخضع المعتزلة النص القرآني لأدلة العقول، فصنفوا الآيات القرآنية إلى محكمة تتطابق دلالتها مع الأدلة العقلية، والى متشابهة يتعارض ظاهر دلالتها مع الأدلة العقلية، ولذلك أوجبوا ترتيب المحكم والمتشابه على هذه الأدلة ٢٥٢[252]، ولذا أخذوا يطابقون بين المحكم وأدلة العقل، ويعمدون إلى تأويل المتشابه ليتطابق بعد التأويل مع العقل من ناحية، والمحكم من ناحية أخرى .

والمحكم من ناحية الإبانة والتوصيل « يستقل بنفسه في الإنباء عن المراد » ٢٥٣[253] فهو لا يحتاج إلى غيره، ومادام المحكم مستقلا بذاته في الإنباء عن المراد فهو محمول على ظاهره، ولا يحتمل إلا دلالة واحدة، أو بتعبير القاضي عبد الجبار « لا يحتمل إلا الوجه الواحد » [254]254 فهو يدل على ذاته بذاته، وليس محتاجاً إلى قرينة تسهم في الكشف عن دلالته، بخلاف المتشابه الذي لا يستقل في الإنباء عن المراد بنفسه، بل يحتاج إلى غيره، ولا تتم الإبانة عن المراد إلا من خلال التركيب الذاتي

٢٤٩[249] ـــ الشريف المرتضى، الأمالي، ٢/٣٠٠.

٢٥٠[250] ـــ جولد تسيهر، مذاهب التفسير الإسلامي، ص ٣٨ .

٢٥١[251] ـــ القاضي عبد الجبار بن أحمد، متشابه القرآن، ١/٣٧.

٢٥٢[252] ـــ نفسه، ١/٣٧ .

٢٥٣[253] ـــ نفسه، ١/٣٤ .

[254]254 ـــ نفسه، ١/٦ .

للمتشابه، وللقرينة التي تزيل الإلباس والغموض، وهذا يعني أنّ المتشابه ينطوي على دلالتين، إحداهما ظاهرة، ليست هي المقصودة، والثانية : باطنة وهي المراد التعبير عنها، ويميز القاضي عبد الجبار في هذا السياق بين نمطين أحدهما : « يعرف المراد به وبذلك الغير بمجموعهما، والثاني يعرف المراد به بذلك الغير بانفراده، ويكون هذا الخطاب لطفاً وتأكيداً » ٢٠٠ [255].

ويرى القاضي عبد الجبار أنّ المتشابه يختلف في نوعية القرينة وفي عددها، فقد تكون القرينة عقلية أو لفظية ٢٠٦[256]، كما أنّ من المتشابه « ما يحتاج إلى قرائن ومنه ما يحتاج إلى قرينة واحدة» ٢٠٧[257] ولا يعني هذا أنّ كثرة القرائن تقود إلى مزيد من الوضوح، فإنّ كثرت القرائن اتضح المراد، وإن قلت قل بمقدار قلتها، لأنه قد يظهر « الحال تلك القرينة وربما غمض » وتأسيساً على هذا أوجب المتشابه على المتأول جهداً وزيادة فكر، لأنّ المراد به « غير ما يقتضيه ظاهره » ٢٠٨[258] ومن هنا اضطر المتلقي أن يتأمل الدلالة التي ينبغي أن يتأول في ضوئها ظاهر المتشابه .

إذن فالمحكم هو ما خلا من الاشتباه في تحميله دلالة أكثر مما ينطوي عليه تركيبه، لأنه ظاهر لا باطن له فيما يرى ذلك الشريف الرضي ٢٠٩[259]فهو من هذه الناحية يبعد عن احتمالات يتضمنها تركيبه، ويبعد عن احتمالات تضاف إليه، لأنه يتميز باستقلاله الذاتي، ودال على معناه بذاته، دون حاجة إلى اشتباه أو احتمال آخر، في حين يكون المتشابه محتملاً وجهاً أو أكثر من التأويل والتفسير، وانّ باطنه يشتمل على دلالة واحدة، أو دلالتين، أو أكثر من ذلك بحسب الوجهة التي يوجهها المتأول .

ويتحدد تأويل المتشابه بالقرينة، لأنه لا يعرف تأويله إلا بها، بل انّ المتشابه بمنزلة المحكم بالقرينة، تماماً، كما أنّ « المجاز مع القرينة بمنزلة نفس الحقيقة » ٢٦٠ [260].

٢٠٠[255] ــ نفسه، ١/٣٤.

٢٠٦[256] ــ نصر حامد أبو زيد، الاتجاه العقلي في التفسير، ص ١٨٤ .

٢٠٧[257] ــ القاضي عبد الجبار بن أحمد، متشابه القرآن، ١/٣٤ .

٢٠٨[258] ــ نفسه، ١/٢٥ .

٢٠٩[259] ــ الشريف الرضي، المجازات النبوية، ص ٥١ .

٢٦٠[260] ــ القاضي عبد الجبار بن أحمد، المغني في أبواب التوحيد والعدل، ١٦/٣٨١

وفي ضوء هذا كله فإنّ المحكم بدرجه الدليل العقلي من حيث القيمة والوضوح، لأنّ الدلالة التي ينطوي عليها المحكم يتلقاها الإنسان واضحة دون غموض أو إلباس يشوبها، وانّ الذات الإنسانية تتلقى النص المحكم دون أنْ تسهم في الإضافة إليه، ويرجع هذا لأنّ المحكم لا يحتمل إعمال الفكر في تأويل النص واحتمال الدلالات المتعددة، لأنه ظاهر لا باطن له، أما المتشابه فإنه يشتمل على إلباس وغموض، وإنه له ظاهر وباطن، ولابد أنْ يحكم بالأدلة العقلية التي تقود إلى تأويله في ضوء مقدمات محددة، ويشترط في المتشابه أنْ يقترن بقرينة عقلية أو لفظية واحدة أو متعددة، ليسهم إعمال الفكر في الكشف عن دلالته الباطنة المقصودة من خلال القرينة .

إذن يعتمد المعتزلة الدليل العقلي في تحديد المتشابه وإزاحة الغموض عنه، وتتجلى قدرة العلماء في تأويل الآيات بل إنهم يتبارون ويتفاضلون في « استفتاح مبهما واستنطاق معجمها » ٢٦١[261] أما المحكم فإنه يمثل أصلاً يرجع أليه المتأوِل ولابد « أنْ يكونَ العلم بالمحكم أسبق ليصح جعله أصلاً له»٢٦٢[262] ويمثل هذان البعدان ــ أقصد استخدام الدليل العقلي في التأويل وإرجاع المتشابه إلى المحكم ــ نوعاً في استدلال المعتزلي بالنص القرآني.

وتتدخل ثنائية اللفظ والمعنى في تحديد دلالتي المتشابه الظاهرة والباطنة، إذ يرى المعتزلة أنّ المعاني ثابتة لا تزايد فيها، وأنّ التفاضل إنما يتم بالألفاظ، فتبين عن المعاني، أوْ لا تبين، وأنّ الاشتباه ليس قرين المعنى، وإنما هو مرتبط بالألفاظ، ولذلك افترض المعتزلة للمتشابه صورتين لفظيتين : إحداهما : ظاهرة تنطوي على التركيب المتشابه وقرينته، والثانية : صورة لفظية يقدرها المتأوِل، وانّ الدلالة الحقيقية المقصودة هي الدلالة المقدرة، ولذلك فليس هناك من اشتباه في الصورة اللفظية الثانية، فهي بدرجة المحكم، لأنها تدل على المعنى المراد توصيله، كما أنّ الصورة اللفظية الأولى ــ المتشابهة ــ تدل هي الأخرى على المعنى ذاته بوجود القرينة، فليس هناك اشتباه في المعنى، وإنما الصورة اللفظية الأولى موهمة، ويأتي دور المتأوِل فيزيل غموضها بإرجاعها إلى الصورة المقدرة، ولذلك لاحظنا أنّ القاضي عبد الجبار ينفي أنْ يكون الاشتباه في الآية القرآنية الكريمة من جهة المعنى، وإنما اشتباهها يكون من جهة اللفظ، وليس بمشتبه من جهة المعنى ٢٦٣ [263].

٢٦١[261] ــ الشريف الرضي، المجازات النبوية، ص ٥٢ .

٢٦٢[262] ــ القاضي عبد الجبار بن أحمد، متشابه القرآن، ١/٧ .

٢٦٣[263] ــ القاضي عبد الجبار بن أحمد، المغني في أبواب التوحيد والعدل، ١٦/٣٧٦

ويثير المتشابه معضلة تتصل بالدلالة وكيفية توصيلها فالمتشابه ــ دون شك ــ لا يدل على المراد بوضوح كما يدل عليه المحكم، ومن ثم فإنّ الغموض يلازمه، وتتم إزالة الغموض والإلباس بالتأويل عبر تحديد القرينة أو القرائن، وبهذا يتحول التأويل إلى أداة تزيل الغموض عن المتشابه وتقربه من المحكم ، ولذلك يلاحظ أنّ الشريف المرتضى يرى في المتشابه معنى مشكوكاً يعارض الأدلة العقلية، ويتعارض مع المحكم، فيحاول « أنْ يقضي على المعنى المشكوك فيه للفظ القرآن بروح علماء الكلام من المعتزلة، بحيث يقرر لهذا اللفظ عن طريق المعجم اللغوي دلالة تحول بادئ ذي بدء دون ذلك الشك » ٢٦٤ [264].

ولا يعني ما سلف أنّ المتشابه يشتمل على تعمية في الدلالة والتوصيل، وقد أثيرت هذه التهمة قديماً وردَّ عليها القاضي عبد الجبار مؤكداً أنّ التعمية في التركيب تعني عدولاً عن البيان، وليس المتشابه كذلك، بل إنّ القاضي عبد الجبار لا ينفي عن المتشابه ما أثير حوله من تعمية فحسب، بل إنه يؤكد فسح المجال رحباً أمام المتلقي ليكون المتشابه اكثر توكيداً وإبانة من أساليب الأداء الأخرى ٢٦٥ [265].

ومما يتميز به المتشابه ــ في هذا السياق ــ أنه يشتمل على دلالات متعددة، بخلاف المحكم الذي يدل على ظاهر لا خلاف في ظاهريته، أما باطن المتشابه فتتعدد معطياته، وتتلون أبعاده، ولذلك فإنّ الشريف المرتضى يرى أنّ « أكثر المتشابه قد يحتمل الوجوه الكثيرة المطابقة للحق والموافقة لأدلة العقول»٢٦٦[266]، إذن يغلب على المتشابه ــ بعد تأويله ــ أكثر من دلالة يكتنفها تركيبه، غير أنّ تعدد الدلالات ليس خارجاً عن الضوابط، فهو من ناحية محكوم بمطابقة الحق، وبموافقته لأدلة العقول من ناحية ثانية .

وقد تأسس التأويل للوفاء بحاجات عقائدية تنفي عن الله صفات التشبيه والتجسيم، وعلى الرغم من أنّ التأويل يخضع للمقومات العقلية فإنه يتكئ على مقومات لغوية، بحيث يتم تأويل المتشابه ــ فيما يذهب القاضي عبد الجبار ــ « على مذهب العرب من غير تكلف ولا تعسف » ٢٦٧**[267]**ومن هنا جاء الحديث عن طريقة المعتزلة في التأويل «فهم يحملون العبارات الدالة على

٢٦٤[264] ــ جولد تسيهر، مذاهب التفسير الإسلامي، ص ١٥٢ ــ ١٥٣.

٢٦٥[265] ــ القاضي عبد الجبار بن أحمد، المغني في أبواب التوحيد والعدل، ١٦ /٣٧٥.

٢٦٦[266] ــ الشريف المرتضى، الأمالي، ١/٤٤٢ .

[267]267 القاضي عبد الجبار بن أحمد،المغني في أبواب التوحيد والعدل، ١٦/٣٨٠ .

التشبيه التي لا يليق ظاهرها بمقام الألوهية على تأويلات أبعد ما تكون عن الإيهام بالتشبيه مع تدعيم ذلك بالأدلة اللغوية المستخدمة من الشعراء القدماء أو لغة العرب القدماء »٢٦٨[268].

وقد أبدى الشريف المرتضى قدرة ومهارة في هذا السياق، « فكلما أمكن شرح تعبير كثير الاحتمالات من جهة العقيدة عن طريق علم مفردات اللغة على أنه مشترك لفظي، أو بوساطة الاعتماد على ظاهرة نحوية خاصة بذلك التعبير لا يجد نفسه مضطراً إلى الأخذ بالتأويل الحقيقي »[269]269 وقد قدر الشريف المرتضى أنّ هذا أدخل في الفصاحة والبلاغة، كما أنّ القاضي عبد الجبار يعتبر أنّ الكلام يعمد فيه إلى تأويل المتشابه على مذهب العرب « أزْيَد في رتبة الفصاحة منه إذا كان محكماً » ٢٧٠ [270].

بقى أمرٌ أخير مفاده أنّ المعتزلة ذهبوا إلى الموازنة بين المحكم والمتشابه في القرآن الكريم، وأنّ كليهما يؤديان الوظيفة الإعجازية، إذ لا يجوز أنْ يكون القرآن الكريم كله محكماً، أو أنْ يكون كله متشابهاً، ويفسر ذلك على أساس الوظيفة التوصيلية، لأنه لو كان على أسلوب واحد لقاد إلى تنفير المتلقي، ولذلك أشار القاضي عبد الجبار إلى أنّ القرآن الكريم لو كان جميعه محكماً « لكان إلى التنفير أقرب » ٢٧١ [271].

المجاز:

من أجل فهم المجاز لابد من الإشارة إلى التواضع في اللغة، والإشارة إلى استعمال ما تواضع عليه الناس، فإذا استخدم اللفظ ليدل على المعنى الذي اتفق واصطلح عليه كان الاستخدام حقيقياً، أما إذا استخدم اللفظ بخلاف ذلك لعلاقة ما كان الأداء فنياً مجازياً، فالأداء النمطي الحقيقي يعني إجراء الكلام على أصل وضعه في اللغة، أو هو ما أقر في الاستعمال على أصل وضعه من اللغة، أما الأداء الفني فهو « أن يستعمل اللفظ في غير ما وضع له في الأصل » ٢٧٢ [272].

٢٦٨[268] ــ جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص ١٥٢ ــ ١٥٣.

[269]269 ــ جولد تسيهر، مذاهب التفسير الإسلامي، ص ١٣٩ .

٢٧٠[270] ــ القاضي عبد الجبار بن أحمد، المغني في أبواب التوحيد والعدل، ١٦/٣٨٠

٢٧١[271] ــ نفسه، ١٦/٣٧٦.

٢٧٢[272] ــ القاضي عبد الجبار بن أحمد، شرح الأصول الخمسة، ص٤٣٦.

ويمثل الأداء النمطي الأصل الذي يتأسس في ضوئه الأداء الفني متمثلاً في المجاز، وتتحـــدد العلاقة بينهما في أن ينحرف المبدع بالدلالة عن الأداء النمطي انحرافاً متعمداً لتأدية دلالات جماليـــة، وهذا الانحراف، أو الانتهاك المتعمد للأداء النمطي هو ما أطلق عليه القدامى « العدول » فابن جنّي ــ مثلا ــ يرى أنّ المجاز يقع « ويعدل إليه عن الحقيقة لمعان ثلاثة » وكذلك القاضي عبد الجبـــار الذي يرى أنه يمكن في الحقائق « أن يعدل عنها إلى المجاز في كتاب الله » ٢٧٣ [273].

ولا يتأتى وجود المجاز دون حقيقة سابقة له، ولابد أنْ يشتمل على دلالـــة ذات وجهـــين، ظاهرة وباطنة، لأنه لو « لم يجز استعمال اللفظ إلا على وجه واحد فقد بطل المجاز أصلاً » ٢٧٤[274] وهذا يضعنا أمام تشابك الدلالة واستقلالها في آن، فمن حيث تشابكها فإنّ العبارة تنطـــوي علـــى دلالتين، وأما من حيث استقلالها فإنّ التركيبين المجازي والحقيقي يتجاوران، ولابد من إرجاع المجاز « الفرع » إلى الحقيقة « الأصل » ولا يمكن أن يكون المجاز مجازاً ولا تسبقه حقيقة، « لأنّ اللفظـــة لا يجوز أن تكون مجازاً ولا حقيقة لها، لأنّ التجويز باستعمال اللفظة في المجاز يقتضي أنّ لهـــا حقيقـــة فوضعت في غير موضعها، وأفيد بها غير ما وضعت به »٢٧٥[275] بمعنى أنّ الحقيقة تمثل المادة في ضوء التفكير المنطقي، ويمثل المجاز صورتها لا على نحو المطابقة وإنما على نحو النقل، أي نقلها من شـــكل ثابت إلى آخر متغير من جهة الدلالة، وهذا يعني أنّ المجـــاز إنمـــا هـــو تغـــير في أبعـــاد اللفظـــة الدلالية٢٧٦[276].

إنّ الحقيقة لها أسبقية الوجود من جهة أصل وضعها، ومن ثم استعمالها، فهي سابقة متقدمة، وغيرها ــ أي المجاز ــ لاحق متأخر، كما أنّ الحقيقة ثابتة مستقرة تحتفظ بأصولها التي لا تفارقها ولا تزايلها، فإذا كانت الحقيقة كذلك فإنّ المجاز غير موجود بذاته، وإنما وجوده كائن بغيره، فهو متأخر في الوجود، ولا يمتلك استقلاليته أو خصائصه الذاتية، وإنما يستمدها من الحقيقة السابقة عليه، كما أنّ المجاز قابل للتغير والتفاوت، بمعنى أنه متطور متغير لا ثبات له .

وهذا يقودنا إلى تقرير حقيقة مفادها أنّ الأداء النمطي ــ الحقيقي ــ تتضح دلالتـــه دون حاجة إلى قرينة، لأنه ظاهر لا باطن له، أما الأداء الفني ــ المجازي ــ فلا يمكن تحقيق وجوده وإدراك

٢٧٣[273] ــ القاضي عبد الجبار بن أحمد، تنـــزيه القرآن عن المطاعن، ص ٢٥٥

٢٧٤[274] ــ القاضي عبد الجبار بن أحمد، شرح الأصول الخمسة، ص ٤٣٦ .

٢٧٥[275] ــ القاضي عبد الجبار بن أحمد، المغني في أبواب التوحيدوالعدل، ٢٠٩/٧ .

٢٧٦[276] ــ شفيع السيد، التعبير البياني، ص ١١٥.

دلالته وفهم أبعاده ومعطياته إلا بقرينة تزيل الشبهة عن كونه حقيقة ، فابن جنّي ـــ مثلا ـــ يؤكـــد ضرورة توافر القرينة في المجاز ليتمايز عن الحقيقة، ويعد القرينة دليلاً يوضح الحال، أي حال كـــون الأداء دالاً على الحقيقة، أو دالاً على المجاز، وهذا يعني أنّ القرينة تمثل مؤشراً أو دليلاً يسهم في تحديد الفوارق بين ما هو حقيقي وما هو مجازي .

وينطوي الأداء الفني ـــ المجازي ـــ على دلالات متعددة ويتضمن على نحو اللزوم ظـــاهراً وباطناً، أما ظاهره فمرفوض لدى المعتزلة لمعارضته الأدلة العقلية والأصول الفكريـــة، وأمـــا باطنـــه فينطوي على إرجاع الأداء الفني ـــ المجازي ـــ إلى أصله النمطي ـــ الحقيقي ـــ إما بتقدير أو حذف أو تأويل ونحوها ، ولذا فإنّ الأداء النمطي ـــ الحقيقي ـــ يمثل « المستوى الأساسي والأولى ـــ مـــن حيث الوجود ـــ وهو أصل التعبير المجازي ومرادفه الحرفي المباشر، وهو بمثابة المعنى الصحيح الـــذي يشير إليه المستوى الظاهري للصورة المجازية على جهة التضمن واللزوم » ٢٧٧ [277].

إذن فالعلاقة بين الحقيقة والمجاز علاقة مجاورة، لأنّ الحقيقة تمثل الأصل الذي يعدل عنه إلى الفرع ـــ المجاز ـــ كما هو الحال لدى ابن جنّي، أو أنّ المجاز نقل عن أصل إلى فرع لتأديـــة دلالـــة جمالية وبيانية كما هو الحال لدى الرماني، وهذا يعني أنّ الحقيقة تمثل الأصل الثابت المتقـــدم الـــذي يتفرع عنه المجاز، ويمثل الأخير خصوصية في هذا المعنى العام، وبذلك تمثل الحقيقة المعيار الذي تخضع له تأويلات المجاز، بل إنّ وجود المجاز لا يتحقق إلا بها، ولا يصح دراسة المجاز أو التمكن من تمثلـــه وتلقيه إنْ لم نضع في الاعتبار كون الحقيقة مجاوراً آخر يوازيه أو يقاطعه، ويطل كل حين من ثنايـــا تركيبه، وجوانب دلالته .

وفي ضوء هذه المجاورة الملزمة يفقد المجاز جانباً من ثراء الأداء المستقل لأنه لا يعدو «إمكانية من جملة إمكانيات يمكن إخراج المعنى على مقتضاها وينحصر دورها في تجميله أو إضـــافة بعـــض الخصوصيات كالتأكيد والمبالغة وما إليها بدون أن تؤثر في جوهره وتتفاعل معه تفاعلاً يغدو بمقتضاه في علاقة تأثر وتأثير بالصياغة » ٢٧٨ [278].

إنّ الأداء النمطي ـــ الحقيقي ـــ ينطوي على دلالة واحدة ظاهرة، في حين يدل المجاز على معنى ظاهر، ليس هو مقصود المتكلم، ويدل في الوقت ذاته على معنى باطن واحد في الأقل، وهـــو الذي يدل عليه التركيب اللغوي في ضوء وجود القرينة، لفظية أو عقلية، وهذا يعني أنّ هناك ثنائيـــة دلالية لا تكاد تفارق المجاز، وهي في الوقت نفسه ثنائية تركيبية، ففي المجاز يتجاور تركيبان : أحدهما

٢٧٧[277] ـــ جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص ١٥٥.

٢٧٨[278] ـــ حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب، ص ٤٢٢ ـــ ٤٢٣.

: ظاهري، والثاني : متخيل يُقدره المتلقي، ويمثل التركيب المتخيل المقدَّر الأصل الذي يفسر الظاهري، أما من حيث الدلالتين المتجاورتين، فإنّ الأولى ـــ المجازية الظاهرة ـــ تنطوي على لبس وغموض، أما المقدَّرة أو المتخيلة ـــ أي الحقيقية ـــ فهي التي تدل على المراد دون لبس، ولذا يضطر المتلقي إلى إرجاع الدلالة الظاهرة إليها، بحيث لا يتم إحضار إحداهما ـــ اقصد الظاهرة ـــ إلا بالأخرى، إذن فالظاهر يدل على الباطن، ويكتنفه ويحدد في الغالب أبعاده، كما أنّ الباطن موجود مع الظاهر، ولذا فإنّ المتلقي يقدره ويقيس عليه الظاهر، ومن ثم يفك غموض الظاهر ويزيل عنه اللبس.

وتتجاوب هذه الثنائية من جهتي التركيب والدلالة مع المقولات المنطقية التي يصدر عنها التفكير الاعتزالي، فالمعتزلة ـــ ومن تأثر بهم وأفاد منهم ـــ يجعلون للمجاز أصلاً وفرعاً، وظاهراً وباطناً، وتتجلى دلالة هذه المكونات من خلال تتبع تحديد مفهوم المجاز، فقد أسلفنا أنّ ابن جنّي والقاضي عبد الجبار بن أحمد يؤكدان أنّ المجاز عدول عن الحقيقة، وأنّ الرماني يؤكد أنّ المجاز نقل عن الحقيقة، وسواء أكان المجاز عدولاً أم نقلاً فإنّ هذا يعني أنّ هناك أصلاً يعدل عنه أو ينقل منه إلى آخر، وهذه العملية التي يتم بها العدول أو النقل إنما هي عملية قياسية تجعل علاقة ما بين الأصل والفرع، ولابد من علة تربط وقرينة تمنع .

ويتم العدول من الحقيقة إلى المجاز لتأدية دلالة خصوصية إضافية، ولذلك فإننا ـــ فيما يرى ابن جنّي ـــ « لا نترك الحقيقة إلى المجاز إلا لضرب من المبالغة، ولولا ذلك لكانت الحقيقة أولى من المجاز » ٢٧٩[279] وإذا كانت المبالغة تعني تكبير المعنى، أي إضافة دلالات ومعان أخر إلى التركيب أكثر مما ينطوي عليها في الأصل، فإنها من هذه الناحية أدخل في الفن، ومن هنا تتأتى أهميتها والعناية بها .

وإذا كان المجاز يدخل بالدلالة أحياناً إلى المبالغة، والمبالغة تعني تكبير المعنى فإنّ هذا قد يكون موحياً بالكذب، وقد ورد هذا في التراث، مما قاد إلى رفض المجاز بحجة «أنّ المجاز أخو الكذب والقرآن منزه عنه » ٢٨٠[280]وقد دفع هذا بابن قتيبة إلى الدفاع عن المجاز لأنّ اقتران المجاز بالكذب يعني إفساد أكثر الكلام لأنه « لو كان المجاز كذباً .... لكان أكثر كلامنا فاسداً، لأنا نقول : نبت البقل، وطالت الشجرة، وأينعت الثمرة، وأقام الجبل، ورخص السعر، ونقول كان هذا الفعل منك في

٢٧٩[279] ـــ ابن جنّي، التمام في تفسير أشعار هذيل، ص ١٣٠ .

٢٨٠[280] ـــ السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ٢/٣٦ .

وقت كذا وكذا، والفعل لم يكن وإنما كوّن» [281]281، ومن هذه الزاوية أيضا جاء دفاع المعتزلة عما يوحيه المجاز من بطلان وغموض يكتنفان النص القرآني، كما أنهم يؤكدون أنّ العدول عن الحقيقة إلى المجاز ليس عجزاً في التعبير، وإلا لكان القرآن الكريم ممثلاً لهذا العجز لما يشتمل عليه من مجازات ، وإنما هو أحد ألوان الغنى والثراء في الأداء اللغوي ، فالمجاز ـــ والحالة هذه ـــ « ليس كذباً إنه يقوم على حقيقة، بيد أننا تجوزنا في دلالات الكلمات كي تعبر عن هذه الحقيقة تعبيراً خاصاً يحدث أثراً أقوى وأشد مما لو استخدمنا الكلمات استخداماً تجريدياً تبعاً لأصلها الذي وضعت له » ٢٨٢ [282].

ومن هنا تأتت العناية بالمجاز لأنه يؤكد قضية عقائدية لدى المعتزلة، مفادها نفي التشبيه والتجسيم عن الله، كما أنه ينطوي على جوانب جمالية عديدة ، وتتجلى مظاهر أسلوب المجاز أحياناً من خلال ضروب الحذف والاختصار، ولذلك ألفينا الشريف المرتضى يعنى بهذه الضروب، ويلزم إمكانية تقدير المحذوف في حالة كونه ظاهراً وإلا سيكون مختلطا بالحقيقة ، ولما كان المعتزلة يميلون إلى الفصل بين الأشياء والظواهر إلى درجة التحدد والوضوح فإنهم شغلوا كثيراً في وضع الفوارق بين الحقيقة والمجاز، وعمدوا إلى الفصل بينهما وتحديد أيهما اكثر فصاحة وبلاغة، ففي قوله تعالى « وَجَاءَ رَبُّكَ وَالْمَلَكُ صَفًّا صَفًّا » ٢٨٣[283] يرى المعتزلة أنّ هذا تركيب مجازي حقيقته «وجاء أمرُ ربك » ويعد الشريف المرتضى التركيب القرآني أكثر أهمية وقيمة من الناحيتين الدلالية والجمالية لأنه « قلل بحذف بعضه ومعانيه بحالها» ٢٨٤ [284].

و لم يقتصر بحث المعتزلة على المجاز وطبيعته والفوارق التي تميزه عن الحقيقة، ولكنهم شغلوا أيضاً بالمعاني التي يخرج إليها المجاز، وتتحدد معاني المجاز عند ابن جنّي : بالاتساع، والتوكيد، والتشبيه، ويضرب لذلك مثلا بقول الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم في وصفه الفرس بأنه بحر، فهو يشتمل على معاني المجاز سالفة الذكر، فأما الاتساع فإنه « زاد في أسماء الفرس التي هي فرس

---

[281]281 ـــ ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، ص ٩٩ .

٢٨٢[282] ـــ جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص ١٥٩.

٢٨٣[283] ـــ سورة الفجر، آية :٢٢ .

٢٨٤[284] ـــ الشريف المرتضى، الأمالي، ٢/٣١١.

وطرف وجواد ونحوها البحر » ، وأما التشبيه فإن « جريه يجري في الكثرة مجرى مائه » وأما التوكيد الذي يقرنه أحيانا بالمبالغة فإنه «شبه العرض بالجوهر وهو أثبت في النفوس منه»٢٨٥. [285]
ويستشهد ابن جنّي لذلك بأمثلة عديدة منها قول الشاعر :

شـــــــكوتُ إليهـــــــا حبّهـــــــا المـــــــتغلغلا

فمـــــا زادهـــــا شـــــكواي إلا تـــــدللا

فالمتغلغل في الأصل ليس وصفاً للحب، ولذلك عدل عنه إلى غيره، لأنّ التغلغل وصـــف «يخـــص الجواهر لا الأحداث » ومن هنا يأتي الاتساع، لأنه عدل بالوصف عن أصل ما وضع له، أما التشبيه فإنه « شبه ما لا ينتقل ويزول بما ينتقل ويزول » وأما التوكيد الذي قرنه هنا بالمبالغة فلأنه « أخرجه عن ضعف العرضية إلى قوة الجوهرية » ٢٨٦ [286].

وقد دفع هذا ابن جنّي إلى المقارنة الكمية بين الحقيقة والمجاز، إذ يرى أنّ الغالب في اللغة هو المجاز، وكأنه ينبئ عن ربط اللغة في نشأتها ببعد أسطوري، لأنّ اللغة لا تنفصل في أصل وضعها « عن اعتقاد الإنسان في الأشياء، وهو اعتقاد أسطوري، الغلبة فيه للمجاز لا للحقيقة، ومن ثم كان المجـــاز أسبق من الحقيقة » ٢٨٧ [287].

ويرجع ابن جنّي استدلاله بغلبة المجاز إلى التأمل العقلي، الذي أكد أنّ تفـــشيه وشـــيوعه سيلحقه بالحقيقة، أي أنه يفقد مجازيته بسبب التكرار المستمر إلى درجة لا نحس بأنه مجاز ـــ فيمـــا يقول اولمان ـــ وفي هذا المعنى جاء القول التقليدي بان اللغة قاموس من المجازات التي فقدت مجازيتها بالتدريج ٢٨٨ [288].

وتأسيسا على هذا فإنّ ابن جنّي يوسع دائرة المجاز لتكون الأفعال، كل الأفعال، مجـــازاً لا حقيقة، معتمداً بذلك على ما يفيد الجنس من دلالة العموم، لأنّ الفعل « يفاد منه معـــنى الجنـــسية،

٢٨٥[285] ـــ ابن جنّي، الخصائص، ٢/٤٤٢ ـــ ٤٤٤.

٢٨٦[286] ـــ نفسه، ٢/٤٤٤.

٢٨٧[287] ـــ لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب، ص ٢٥.

٢٨٨[288] ـــ أولمان، دور الكلمة في اللغة، ص ٧٦.

فقولك : قام زيد، معناه : كان منه القيام، أي هذا الجنس من الفعل ... والجنس يطبق جميع الماضي وجميع الحاضر وجميع الآتي من الكائنات من كل من وجد منه القيام »٢٨٩[289].

وتتأتى في مجازية الفعل المعاني المختلفة التي اشترط ابن جنّي توافرها في التركيب الذي يعدل فيه عن الحقيقة إلى المجاز، فـ« قام زيد » مجاز لا حقيقة، لأنّ زيداً لم يقع منه جنس القيام، ومن هنا تتأتى المعاني المختلفة التي يشتمل عليها التركيب المجازي لأنه يدل على « وضع الكل موضع البعض للاتساع والمبالغة وتشبيه القليل بالكثير » ٢٩٠ [290].

ويتجاوز ابن جنّي الفعل إلى الاسم، ويصدر عن التصور نفسه في أنّ الجنس هو الذي يخرج بالتركيب من الحقيقة إلى المجاز، ففي قولهم « خرجت فإذا الأسد » فإنّ التعريف ـ فيما يرى ابن جنّي ـ « تعريف الجنس، كقولك الأسد أشد من الذئب، وأنت لا تريد أنك خرجت وجميع الأُسْد » ٢٩١[291]ويرى ابن جنّي أنّ هذا المثال يتضمن معاني المجاز : الاتساع والتوكيد والتشبيه « أما الاتساع فإنك وضعت اللفظ المعتاد للجماعة على الواحد، وأما التوكيد فلأنك عظمت قدر الواحد بأنّ جئت بلفظه على اللفظ المعتاد للجماعة، وأما التشبيه فلأنك شبهت الواحد بالجماعة، لأنّ كل واحد منها مثله في كونه أسداً » ٢٩٢ [292].

وفي ضوء هذا يمثل المجاز لوناً من الثراء الدلالي، فهو يضيف إلى اللغة ويغنيها، ويمثل الاتساع أحد الوظائف التي يؤديها المجاز، بمعنى أنه يمثل خاصية من خواص التغير والتطور اللذين تخضع لهما اللغة في مراحل نموها العديدة، ولذا فالمجاز لا يتسم بطابع الثبات والتحدد ولكنه خاضع للتغير الذي تمر به اللغة على نحو من الأنحاء، لدرجة انه بتطورها يتحول بعض المجاز إلى حقيقة، إما لأنه يصبح مألوفاً بالتكرار، وإما لأنه يصبح ميتاً لا يستخدم، فيفقد إحساسنا بالدهشة بمقدار الفرق بين أدائه والأداء اليومي المعتاد .

وعلى الرغم من أنّ المجاز أخذت دلالته الاصطلاحية في الضيق والتحدد في القرن الرابع الهجري، في بيئة المعتزلة فإننا نلحظ لدى ابن جنّي ـ في بعض جوانب تفكيره ـ رواسب المصطلح المجازي الذي ينطوي على لون من العموم كما هو عند أبي عبيدة في كتابه « مجاز القرآن » وكما هو

٢٨٩[289] ـ ابن جنّي، الخصائص، ٢/٤٤٧ ـ ٤٤٨.

٢٩٠[290] ـ نفسه، ٢/٤٤٨.

٢٩١[291] ـ نفسه، ٢/٤٤٩ .

٢٩٢[292] ـ نفسه، ٢/٤٤٩.

عند الفراء في كتابه « معاني القرآن » ، كما أننا نلحظ ذلك بشكل أقل لدى الشريف المرتضى، وإنْ كان شقيقه الشريف الرضي يحذو في المجازات القرآنية والنبوية حذو أبي عبيدة والفراء .

ويدخل ابن جنّي في المجاز كثيراً مما اصطلح عليه « شجاعة العربية » في الحذوف والزيادات والتقديم والتأخير والحمل على المعنى والتحريف، وهو في تصوره هذا يقترب من التصورات السائدة في القرنين الثاني والثالث الهجريين، حين كانت تحيط بالمجاز أبحاث لغوية عديدة، وهذا من شـــأنه أن يعيد إلى الأذهان اختلاط المجاز بغيره في مراحل نشأة مفهومه وتطوره عند أبي عبيدة والفراء والجاحظ وأضرابهم .

التشبيه :

(1)

أما التشبيه فقد أولاه نقاد القرن الرابع الهجري جانباً كبيراً من عنايتهم، وكـــان للغـــويين دورهم فيه، وعلى الرغم من أننا لسنا حريصين على المتابعة لتطور تأصيل التشبيه، فإنّ حرصنا ينصب على الكشف عن مكونات التشبيه ورموزه ، ويتحدد التشبيه بأنه عقد تسهم أداة التشبيه بتحقيقه بين عنصري التشبيه، ويعني العقد « أنّ أحد الشيئين يسد مسد الآخر في حس أو عقـــل » ٢٩٣[293] أي عقد بين شيئين في القول، أو هو مقاربة بينهما في الهيئة أو الشكل، أو « دنو في المعنى، أي مقاربـــة واضحة بين الأشياء أو العلاقات التي تنتمي إلى عالمنا المحسوس» [294]294.

ويمكننا تمثل التشبيه من خلال العلاقة بين عنصريه، أعني المشبه والمشبه به، وهما العنـــصران اللذان شغلا النقاد كثيراً ، ويمكن تصنيف العلاقة بين هذين العنصرين على النحو التالي :

المطابقة بين عنصري التشبيه .

المقارنة بينهما .

تماثل من بعض الوجوه بينهما .

أما تشبيه المطابقة فيلمح إليه الرماني والشريف المرتضى، إذ يرى الرماني في التشبيه الحـــسي أن يقوم « أحدهما مقام الآخر » أو كونه « تشبيه شيئين متفقين بأنفسهما ... كتـــشبيه الجـــوهر بالجوهر وتشبيه السواد بالسواد » ٢٩٥[295] أو أن تكون المطابقة ـــ فيما يرى الشريف المرتضى ـــ

٢٩٣[293] ـــ الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص ٨٠ .

[294]294 ـــ *Levin , The Semantic Of Metaphor p 135*

٢٩٥[295] ـــ الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص ٨١.

في التشبيه الصحيح الذي يشبه أحد عنصري التشبيه الآخر « في أكثر أحواله » وإذا حصل هذا « فقد صح التشبيه ولاق به » ٢٩٦[296] والمطابقة لا تعني أن يكون المشبه به هو ذات المشبه، لأننا سنكون إزاء الشيء ذاته، ولسنا أمام عنصرين لا بد أن يختلفا نسبياً، بل إنّ مفهوم المطابقة لا يدل على التوحد والاندماج .

أما المقارنة بين عنصري التشبيه فهي أدون في الدرجة من المطابقة، بمعنى أن يتوافر عدد من الصفات أو الأحوال أو المعاني بين المشبه والمشبه به، إذ يتحقق التشابه من خلال المقارنة بين عنصري التشبيه وتماثلهما من جهة التصوير الحسي ومن جهة المعنى، وهذا هو الذي تحدث عنه الشريف المرتضى بقوله : « إن الشيء إنما يشبه الشيء إذا قاربه أو دنا من معناه » ٢٩٧[297]على أنّ هذا لا يعد المثال الذي ينشده الناقد لأنّ الأصل لديه أن تتم المطابقة بحيث يشبه الشيءُ الشيءَ الآخر « في أكثر أحواله » وعندها يقال « صح التشبيه ولاق به » .

وإذن فالتشبيه ينطوي على علاقة مقارنة في الشكل ودنو في المعنى، وهذا يعني تلاقياً في حالة أو هيئة ونحوها، وهذا التلاقي يرجع ـــ في الحقيقة ـــ « إلى الأشكال والهيئات الخارجية ويقوم على ملاحظة نوع من النسبة المنطقية بين الأطراف المقارنة أكثر ما يقوم على ما يمكن أن نسميه بالتناسب النفسي الذي ينبع من المواقف والانفعالات النفسية التي يتشكل منها نسيج التجربة الشعرية »٢٩٨ [298].

وعلى الرغم من أنّ الجرجاني يحدُّ التشبيه في الوساطة بتماثل عنصري التشبيه بالصورة والصفة والحال والطريقة ٢٩٩[299] فإنه يميل إلى تصور الشريف المرتضى، أي يجعل المطابقة تكاد تكون تامة بين المشبه والمشبه به، لدرجة تجعل « أحد الشيئين هو الآخر »٣٠٠[300]، وهذا التصور ـــ عند الجرجاني والشريف المرتضى ـــ لم يُزلْ الفوارق بين عنصري التشبيه، إذ لا يزالان يحتفظان بخصائصهما وسماتهما المميزة، ولا يزالان قائمين، غاية ما في الأمر أنهما يتجاوران، وهذا يعني أنّ

٢٩٦[296] ـــ الشريف المرتضى، الأمالي، ٢/٩٥ .

٢٩٧[297] ـــ نفسه، ٢/٩٥ .

٢٩٨[298] ـــ جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص ٢٠٩ .

٢٩٩[299] ـــ الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص ٤٧١ .

٣٠٠[300] ـــ نفسه، ص ٤٤ .

عنصري التشبيه « لا تتداخل معالمهما ولا يتوحد أي منهما أو يتفاعل مع الآخر، بل يظل هذا غـــير ذاك ومتمايزا عنه » ٣٠١ [301].

وقد استخدم الجرجاني في وساطته المقاربة في التشبيه واحدة من المعايير التي يُفاضل فيها بين الشعراء، كما أنّ أبا أحمد العسكري أكد أهمية هذا النمط من التشبيه في أثناء تصنيفه لأنواع التشبيه، فمن التشبيه : المفرط، ومنه : المحتاج إلى التفسير، وهناك التشبيه المصيب والتشبيه المقارب٣٠٢ [302].

إن المطابقة غير التامة والمقاربة في التشبيه يقتضيان تماثلاً في عدد كبير من الصفات والأحوال والمعاني بين عنصري التشبيه، وهو دون شك يكلّف المبدع جهداً وعنتاً من ناحية، كما أنه يمثل من ناحية أخرى لوناً من السطحية التي تقتضي شبها تاما بين عنصري التشبيه لدرجة أنه لا يُبده المتلقي، ولا يزوده بجديد معرفة، حتى إنّ دلالاته الرمزية تكون ضامرة وهزيلة .

أما تماثل عنصري التشبيه من بعض وجوهما فهو أغنى درجات التشبيه فيما يبدو، ويتجلـــى ذلك من خلال تماثل عنصري التشبيه بالصورة والصفة، أو بتماثل الحال والطريقة، فيما يرى ذلـــك الجرجاني٣٠٣[303]، أو أن يتم التماثل بين عنصري التشبيه « لمعنى يجمعهما مـــشترك بينـــهما .... كتشبيه الشدة بالموت، والبيان بالسحر الحلال » ٣٠٤[304] أو أن يكون تشبيه «الشيء بغـــيره مـــن بعض وجوهه »٣٠٥[305] فيما يرى ذلك الشريف المرتضى، ويرجع تأصيله هذا إلى العرب وعاداتهم في أنهم يشبهون « المرأة بالظبية والبقرة، ونحن نعلم أنّ في الظباء والبقر من الصفات ما لا يستحسن أن يكون في النساء، وإنما وقع التشبيه في صفة دون صفة، ومن وجه دون وجه » ٣٠٦ [306].

وإذا كان الشريف المرتضى قد أرجع التماثل بين عنصري التشبيه إلى طريقة العرب فإنّ أبا أحمد العسكري يرجعه إلى ما ألفه الناس، أو ما أخذوه عن أصل، كأن «يشبهون عين المرأة وعـــين

٣٠١[301] ـــ جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص ٢١٠.

٣٠٢[302] ـــ أبو أحمد العسكري، المصون في الأدب، ص ٣٣.

٣٠٣[303] ـــ الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص ٤٧١ .

٣٠٤[304] ـــ الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص ٧٤ ـــ ٧٥ .

٣٠٥[305] ـــ الشريف المرتضى، الأمالي، ١/٢٦ .

٣٠٦[306] ـــ نفسه، ١/٢٦.

الرجل بعين الظبية أو البقرة الوحشية، والأنف بحد السيف، والفم بالخاتم، والشعر بالعناقيد، والعنق بإبريق فضة »٣٠٧ [307].

إنّ خضوع التشبيه للعرف والاعتياد يعني أنّ المقارنة والعقد ليسا مطلقين بحيث يمكن للشاعر أن يوقع الائتلاف بين الشيئين لمجرد تصور ذهني أو شكلي أو وجداني لديه، وإنما تقع المقارنة تحت تأثير العرف الاجتماعي، وإنّ التشبيه ينبغي أنْ يخضع لما ألفه الشعراء واعتادوا عليه، ولذا يخضع جمال التشبيه لهذا المعيار المتغير، ويُعدّ ما خرج عليه غريباً وقبيحاً مبتذلاً، وكأنّ العقل الجمعي قد ولد صورة للتشبيه درج عليها الناس، وأنّ الخروج عليها يعد خرقاً لقيمة إنسانية وجمالية في آن واحد، ولذلك لاحظنا الشريف المرتضى يعيب على من يشبه « الشعر الذي ابيض بعضه وباقيه أسود بالغراب الأبقع » ويعده من التشبيه المبتذل، أولاً : لغرابته وعدم تداوله، وثانياً : « لأنّ الشعراء قد شبهت الشباب بالغراب والغداق وأكثرت من ذلك، وما ورد تشبيه الشيب الممتزج بالسواد بالغراب الأبقع » ٣٠٨ [308].

(2)

وتتجلى وظيفة التشبيه عند الرماني٣٠٩[309]في الخروج من الغموض إلى الوضوح، وتُمثل الإبانة الهدف الذي من أجله عقدت المقارنة بين عنصرين أو أكثر، ويكمن الغموض ــ مثلا ــ في معنى حسي، أو غير مألوف، أو ما لم يدرك بداهة، أو ما ليس له قوة في الصفة، ومن أجل الخروج من حالات الغموض هذه عقدت المقارنة بالتشبيه، للوصول إلى الحسي والمألوف والمدرك بداهة أو ماله قوة في الصفة، ففي الآية القرآنية الكريمة «وَالَّذِينَ كَفَرُوا أَعْمَالُهُمْ كَسَرَابٍ بِقِيعَةٍ يَحْسَبُهُ الظَّمْآنُ مَاءً حَتَّى إِذَا جَاءَهُ لَمْ يَجِدْهُ شَيْئًا وَوَجَدَ اللَّهَ عِنْدَهُ فَوَفَّاهُ حِسَابَهُ وَاللَّهُ سَرِيعُ الْحِسَابِ »٣١٠[310] قد أخرج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه، ويؤكد الرماني الوظيفة التعبيرية للتشبيه إذ يرى أنّ الصورة اكثر وضوحا بعد عقد المقارنة بين أعمال الذين كفروا والسراب.

ومما يثير الانتباه أنّ الرماني قد أكد في التشبيه السالف على الجانب الحسي من ناحية، وعُني بوظيفة اللفظة من ناحية أخرى، فهو يدرك قيمة استخدام كلمة « الظمآن »، ويعي بلاغتها بالقياس

٣٠٧[307] ــ أبو أحمد العسكري، المصون في الأدب، ص ٦٠.

٣٠٨[308] ــ الشريف المرتضى، الشهاب في الشيب والشباب، ص ١٢٨.

٣٠٩[309] ــ الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص ٧٥ وما بعدها .

٣١٠[310] ــ سورة النور، آية : ٣٩ .

إلى غيرها إذا استبدلت ــ مثلا ــ بــ « الرائي » لما له من علاقة بالأثر النفسي الذي تحدثه لفظة « الظمآن » ويؤكد الرماني أنّ كلمة « الرائي » بليغة في موضعها، وأبلغ منها « لفــظ القــرآن، لأنّ الظمآن أشد حرصا عليه وتعلق قلب به»٣١١ [311].

إنّ جمال التشبيه في الآية الكريمة قد تجلت أبعاده بسبب الخروج مــن غــير المحــسوس إلى المحسوس يقول الرماني : « وتشبيه أعمال الكفار بالسراب من حسن التشبيه، فكيف إذا تضمن مــع ذلك حسن النظم وعذوبة اللفظ، وكثرة الفائدة، وصحة الدلالة »٣١٢[312]فهو يعي أنّ التشبيه قــد أدى وظيفة إيضاحية في تقريب الشبه بالحسي ولكنه ــ في الوقت نفسه ــ يضفي أبعاداً أخرى، منها ما يتصل باللفظ، ومنها ما يتصل بالمعنى، فمن جهة اللفظ يتحدث الرماني عن الطرائق الحسنة الــتي تتناسق فيها الألفاظ مع علائق ذلك فيما يدل عليه النظم، وقد فطن الرماني إلى العلاقات التي تــشد الألفاظ إلى بعضها، وهو ما تضمنه كلامه عن النظم وحسنه، ولكنه لم يغفل الألفاظ مستقلة عــن بعضها، من حيث عذوبة اللفظة، أو من حيث المفاضلة بين كلمة وأخرى، كما هو الحال في مفاضلته بين الظمآن والرائي ، أما من جهة المعنى فيتركز في كثرة الفائدة وصحة الدلالة، فالكثرة تعني تكثيف العبارة لتدل على العديد من الدلالات، وتعني صحة الدلالة إصابة الحقيقة، وكأنّ الحقيقة ــ من هذه الزاوية في التشبيه ــ تعني مطابقة الواقع أو محاكاته .

أما إخراج ما لم تجربه عادة إلى ما قد جرت به ففي قوله تعــالى : « وَإِذْ نَتَقْنَا الْجَبَلَ فَوْقَهُمْ كَأَنَّهُ ظُلَّةٌ وَظَنُّوا أَنَّهُ وَاقِعٌ بِهِمْ خُذُوا مَا آتَيْنَاكُمْ بِقُوَّةٍ وَاذْكُرُوا مَا فِيهِ لَعَلَّكُمْ تَتَّقُونَ »٣١٣[313]ويــرى الرماني أنهما اجتمعا في معنى الارتفاع في الصورة٣١٤[314]، وأما تشبيه ما لا يعلم بالبديهة إلى ما لا يعلم بها، ففي قوله تعالى : « وَجَنَّةٍ عَرْضُهَا كَعَرْضِ السَّمَاءِ وَالأَرْضِ أُعِدَّتْ لِلَّذِينَ آمَنُوا بِاللَّهِ وَرُسُلِهِ »٣١٥[315]وقد اجتمعا هنا في العِظَم٣١٦[316]، وأما إخراج ما لا قوة له في الصفة إلى ماله قوة فيهــا

٣١١[311] ــ الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص ٧٥.

٣١٢[312] ــ نفسه، ص ٧٥ ــ ٧٦.

٣١٣[313] ــ سورة الأعراف، آية : ١٧١ .

٣١٤[314] ــ الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص ٧٧ .

٣١٥[315] ــ سورة الحديد، آية / ٢١ .

٣١٦[316] ــ الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص ٧٧ .

فمنه قوله تعالى : « وَلَهُ الْجَوَارِي الْمُنشَآتُ فِي الْبَحْرِ كَالأَعْلَامِ » [317]317ويرى الرماني أنهما قد اجتمعا في العِظَم ٣١٨ [318].

ويؤكد الرماني اجتماع عنصري التشبيه في صفة ما فهي « الهلاك وعدم الانتفاع والعجز عن الاستدراك لما فات » ٣١٩[319]في قوله تعالى : « مَثَلُ الَّذِينَ كَفَرُوا بِرَبِّهِمْ أَعْمَالُهُمْ كَرَمَادٍ اشْتَدَّتْ بِهِ الرِّيحُ فِي يَوْمٍ عَاصِفٍ» ٣٢٠[320] ، أو هي « شدة الإعجاب ثم في التغيير بالانقلاب » ٣٢١[321] في قوله تعالى : « اعْلَمُوا أَنَّمَا الْحَيَاةُ الدُّنْيَا لَعِبٌ وَلَهْوٌ وَزِينَةٌ وَتَفَاخُرٌ بَيْنَكُمْ وَتَكَاثُرٌ فِي الأَمْوَالِ وَالأَوْلادِ كَمَثَلِ غَيْث أَعْجَبَ الْكُفَّارَ نَبَاتُهُ » ٣٢٢[322]، أو هي الاجتماع في الجهل بما حملا ٣٢٣[323]في قوله تعالى : « مَثَلُ الَّذِينَ حُمِّلُوا التَّوْرَاةَ ثُمَّ لَمْ يَحْمِلُوهَا كَمَثَلِ الْحِمَارِ يَحْمِلُ أَسْفَارًا » ٣٢٤[324]، أو هي في الرخاوة والجفاف ٣٢٥[325] في قوله تعالى : « خَلَقَ الْإِنسَانَ مِنْ صَلْصَالٍ كَالْفَخَّارِ »٣٢٦ [326].

ونلتقي بتصور آخر يجعل الخروج من الوضوح إلى الغموض أكثر بلاغة، ففي تحليل القاضي عبد الجبار للآية القرآنية الكريمة « طَلْعُهَا كَأَنَّهُ رُءُوسُ الشَّيَاطِينِ » ٣٢٧[327] يتكئ على مذهب

---

[317]317ـــ سورة الرحن، ٢٤.

٣١٨[318] ـــ نفسه، ص ٧٨.

٣١٩[319] ـــ نفسه، ص ٧٦ .

٣٢٠[320] ـــ سورة ابراهيم، آية : ١٨ .

٣٢١[321] ـــ الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص ٧٧ .

٣٢٢[322] ـــ سورة الحديد، آية : ٢٠ .

٣٢٣[323] ـــ الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص ٧٨ .

٣٢٤[324] ـــ سورة الجمعة، آية : ٥ .

٣٢٥[325] ـــ الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص ٧٨ .

٣٢٦[326] ـــ سورة الرحمن، آية : ١٤.

٣٢٧[327] ـــ سورة الصافات، آية : ٦٥ .

العرب في الرجوع إلى اللغة والاعتياد، أي ما اعتاده أهل اللغة، فهو يرى أنّ أهل اللغة إذا عرفـوا في الجملة « أنّ خلق الشياطين فيه تشويه وفي الطبع عنه نفار، لم يمنع أن يزجرهم عن المعاصي بـذكر النار وأطعمتها ويشبه طلعها بذلك » ٣٢٨[328]، ويبدو أنّ مرد ذلك عائد إلى سيطرة فكرة وضوح المشبه به، لكي يخرج بالصورة التشبيهية من الغموض إلى الوضوح ، وقد تحولت هذه الـصورة إلى مزية للنص القرآني، لأنّ الصورة الفنية التشبيه في هذه الأمور « يذهب القلب فيها مذاهب مختلفـة لخروجها عن طريق المشاهدة »٣٢٩[329]، ولذا فهي أكثر جمالاً وبلاغة .

ويلتفت ابن جنّي إلى تصور آخر يختلف فيه عن الآخرين، حين يقرن بين طبيعة التشبيه من ناحية، وتأكيد الدلالة من ناحية ثانية، ونوع أداة التشبيه من ناحية ثالثة، فهو يرى أنّ هناك ثلاثـة أنماط في التشبيه تتحدد دلالتها من حيث التركيب، ومن حيث استخدام الأداة على النحو التالي :

زيد كعمرو، وهي أدنى درجات المماثلة، وقد استخدمت فيها الكاف أداة للتشبيه .

إنّ زيداً كعمرو، وفي هذا النمط تأكيد الدلالة السابقة، أي تأكيد مشابهة زيد لعمرو.

كأنّ زيداً عمرو، وهذا النمط يفيد « المبالغة في توكيد التشبيه » فقد تقدمت أداة التشبيه « الكاف » في أول الكلام عناية بها في عبارة « إن زيداً كعمرو » « فلما تقدمت الكاف وهي جارة لم يجز أن يباشر « انّ » لأنها ينقطع عنها ما قبلها من العوامل، فوجب لذلك فتحهـا فقالوا : كأنّ زيداً عمرو»٣٣٠ [330].

ولقد عني ابن جنّي بتغاير الدلالة في التشبيه سواء أكان في الاستخدام العادي أم في المبالغـة فيه، ويبدو تأثر الدلالة بالتراكيب الأسلوبية المختلفة، وعلى الرغم من أنّ ابن جنّي فطن إلى تغـاير الدلالة في التشبيه، وتغير مكان أداة التشبيه في التراكيب المختلفة ــ فإنه لم يستكمل هـذا في درس يكشف فيه عن جماليات التشبيه ودلالاته ورموزه ومدى تأثيره النفسي والوجداني في المتلقي .

ومادام الحديث عن أداة التشبيه فإنه من الجدير بالذكر أنْ أشير إلى أنّ الأمثلة التي استشهد بها الرماني في باب التشبيه كلها مقترنة بالأداة، ويغلب عليها أن تكون «الكاف» ماعدا ثلاثة كانت الأداة فيها «كأنّ»، و لم يشر الرماني إلى الفوارق بين استخدام هاتين الأداتين، في الأقل على صـعيد

٣٢٨[328] ــ القاضي عبد الجبار بن أحمد، المغني في أبواب التوحيد والعدل، ١٦/٤٠٦

٣٢٩[329] ــ نفسه، ١٦/٤٠٦ .

٣٣٠[330] ــ ابن جنّي، سر صناعة الإعراب، ١/٣١٧.

التجاور والتقابل، أي تجاور عنصري التشبيه أو تقابلهما، ففي الكاف يكون عنصرا التشبيه متقابلين، وكائنين على جانبي الأداة، وفي «كأنّ» فإنّ عنصري التشبيه يتجاوران .

أما القاضي عبد الجبار فلقد عني بأداة التشبيه استجابة لقضية عقائدية، ففي قوله تعالى : « لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ » ٣٣١[331]يرد على من قالوا إنّ هناك تناقضاً « لأنّ دخول الكاف على مثل يقتضي إثبات المثل، والنفي يقتضي ضد ذلك، لأنه لا يجوز أنْ لا يكون كمثله مثل، وهو مثل لمثله، لو كان مثل»٣٣٢[332] ويوازن القاضي عبد الجبار بين « ليس مثله شيء » وقوله تعالى « لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ » ويرجع إلى مذهب العرب في تعضيد رأيه، لأنه يرى«أنّ دخول الكاف في مذهب العرب يقتضي توكيد المثل » فهو « أبلغ من قوله ليس مثله شيء»٣٣٣ [333].

ومن الجدير بالإشارة أنّ أدوات التشبيه إنما هي أدوات وعي ووضوح وتعقل، فهي — من هذه الزاوية — تقرب الأشياء بعضها من بعض من حيث المماثلة، كما أنها في الوقت ذاته أداة فصل بينها، فهي تصلح للتعبير عن العالم الخارجي، وعن القضايا المنطقية، أكثر من صلاحيتها للتعبير عن الأبعاد الوجدانية٣٣٤ [334].

ولم يكن الأمر مقتصراً على أدوات التشبيه وحدها، بل إنّ التشبيه كله خضع لعملية عقلية صارمة، وبخاصة لدى ابن جنّي الذي تحدث عن التشبيه وكأنه قضية قياسية، ويعنى بها من خلال المقولات الأصولية : أصلاً، وفرعاً، وعلة، وقرينة، ويضع التشبيه تحت باب « غلبة الفروع على الأصول » ليضع العملية القياسية من حيث أركانها، ومن حيث تماثلها مع التشبيه إلى حد بعيد، وقد دفعت هذه المعالجة — سواء لدى ابن جنّي أو لدى غيره — أحد الباحثين إلى عد التشبيه لوناً من ألوان القياس غير المباشر فهو « أيسر أسلوب من أساليب الوعي وأكثرها وضوحاً وأدناها توغلاً في النفس، لأنه يقوم على المقابلة والاستنتاج ويؤدي إلى المعرفة بالأدلة والبرهان » ٣٣٥ [335].

٣٣١[331] — سورة الشورى، آية : ١١ .

٣٣٢[332] — القاضي عبد الجبار بن أحمد، المغني في أبواب التوحيد والعدل، ٣٨٩/١٦

٣٣٣[333] — نفسه، ٣٨٩/١٦.

٣٣٤[334] — إيليا الحاوي، في النقد والأدب، ١٣١/١ — ١٣٢.

٣٣٥[335] — نفسه، ١٣١/١ — ١٣٢.

وعلى الرغم من أنّ الشريف المرتضى يلتقي مع أبي أحمد العسكري في جعل العادة والعرف متحكمين أحياناً في الصورة التشبيهية فإنّ ابن جنّي يحولهما ــ العادة والعرف ــ إلى عنصري القضية القياسية والتشبيهية على السواء، ويجعلهما يتحكمان بالأصول، ويفرضان ضرورة مقايسة الفروع عليها .

ويظهر أنّ العرف والعادة قد تحكما في التشبيه إلى حد بعيد، بحيث درج الناس واعتادوا على تشبيه « أعجاز النساء بكثبان الأنقاء » بمعنى أنّ الكثبان تحولت في العرف الاجتماعي إلى أصل تقاس في ضوئه أعجاز النساء، وقد يقلب فيه الفرع أصلاً والأصل فرعاً كأنّ تشبه كثبان الأنقاء بأعجاز النساء، وهذا القلب لعنصري التشبيه يقود إلى المبالغة في الدلالة لدى ابن جنّي .

إنّ المبالغة تعني تغيراً في أماكن عنصري التشبيه، وليس تغيراً في طبيعة التشبيه أو ماهيته، غاية ما في الأمر أنّ المبالغة تولدت في قلب التعود، وتغاير المألوف، وهو لا يخرج في حقيقته عن الأصول المنطقية، ومن ثم فهو تغير شكلي يحافظ فيه ابن جنّي على طبيعة الصورة التشبيهية دون تغير في جوهرها ، إنّ ذا الرمة في قوله :

وَرَمْلٍ كأوراكِ العذارى قطعتُهُ

إذا ألبستْهُ المظلماتُ الحنادسُ

قد قلب العادة والعرف حين شبّه كثبان الأنقاء بأعجاز النساء، بمعنى أنه جعل هذا المعنى «لأعجاز النساء وصار كأنه الأصل فيه »٣٣٦[336]، وهذا يقود في أحد جوانبه إلى تأكيد أنّ الأصول والفروع ليس شرطاً أنْ تخضع لمقومات عقلية دائماً، فإنّ العرف والعادة يتحكمان في تحديد مواقعها أيضاً .

وقد أغفل النقاد ما يمكن أن يتركه التشبيه من أثر دلالي من جهة التركيب، ومن جهة التأثير بالمتلقي، ومدى تعبيره عن موقف الشاعر من ذاته ومن العالم الذي يعيش فيه، ولكن النقاد قد شغلتهم قضايا شكلية كعنصري التشبيه، وأنواع التشبيه دون تجاوز ذلك ــ غالباً ــ إلى تحليل البنية الجمالية لماهية التشبيه، وعلى العموم فإنّ عنصري التشبيه يبقيان محافظين على خواصهما إلى حد بعيد، ويتأتى هذا بسبب درسهما المستقل عن السياق وفاعليته، والدلالات العميقة التي يولدها التركيب، ومن الملاحظ أنّ عناية النقاد قد اتجهت نحو الجوانب المنطقية والأبعاد العقلية التي تحكم

٣٣٦[336] ــ ابن جنّي، الخصائص، ٣٠٢/١ .

قضاياه، وهذه العناية من شأنها أن تركز على الجوانب الشكلية دون تجاوزها إلى فهم أبعد لما يختفي وراءها، ولهذا يصح القول إنّ التشبيه لا يخلق المعنى ولا يحدث تغييراً في معاني الكلمات التي تنتمي إلى أسرته أو سياقه، وتمثل فاعليته باستمرار وجوداً منفصلاً عن السياق ومتميزاً عنه .

إنّ هذا الفهم للتشبيه ينسجم مع طبيعة العقلية التي ترغب في رؤية الأشياء واضحة محددة، لأنه ـــ أي التشبيه ـــ يساعد على تمكين المبدع من عقد المقارنات الواضحة بين الأشياء المادية التي يشتمل عليها الواقع، أو مقارنتها بخصائص ومكونات معنوية، وتجذب المقارنة عناية الناقد إلى حد كبير، وتدفعه إلى التفكير بطبيعة المقارنة خارج العمل الفني، ولذلك فإنّ هذا الوعي يجعل وظيفة التشبيه ضامرة إلى حد كبير، في حين يمكن تجاوز ذلك إلى وعي يجعل التشبيه يؤدي دوراً في العالم الشعري بشكل أكثر جمالاً وتعقيداً [337]337وهذا في مجمله يعني أن تصور النقاد للتشبيه إنما يقلل من أهميته ودوره في التشكيل اللغوي للشعر من ناحية، ويقلل من دوره في التأثير في المتلقي من ناحية ثانية .

الاستعارة :

واهتم النقاد بالاستعارة، وأولوها عناية فائقة، فالقاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني يعدها « أحد أعمدة الكلام، وعليها المعول في التوسع والتصرف » ٣٣٨[338]ويُشعرنا بأهميتها الخاصة ليلتقي ببعض التصورات التي ترى في الاستعارة عنصراً جوهرياً في الشعر، إن لم يكن الشعر ذاته يتأسس عليها، فمتى خلا الشعر منها لم يعد شعراً، لأنّ الاستعارة تمثل العنصر الثابت في الشعر، ويخضع ما سواها من مكونات الشعر للتغير والتطور والتبدل، بل إنّ الحكم على الشاعر أحياناً يتم من خلال استعراض استعاراته من حيث قوتها وجدتها وابتكارها، حتى إنّ أرسطو عدها دليلاً على العبقرية 339[339] .

ويمثل النقل المحور المركزي الذي تعتمد عليه الاستعارة وقد فطن إلى هذا الرماني والجرجاني على السواء، فالاستعارة لدى الرماني « تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة

---

[337]337 ـــ *Levin Samuel , The Semantic OfMetaphor p135*

[338]٣٣٨ ـــ الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص ٢٨ .

[339]339 ـــ Lewis , The Poetic Image p. 17

النقل للإبانة » ٣٤٠[340]وهي لدى الجرجاني « ما اكتفي فيها بالاسم المستعار عن الأصل، ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها، وملاكها تقريب الشبه، ومناسبة المستعار له للمستعار منه، وامتزاج اللفظ بالمعنى، حتى لا يوجد بينهما منافرة، ولا يتبين في أحدهما إعراض عن الآخر » ٣٤١ [341].

وتتضح صورة النقل في الآية القرآنية « وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا » ٣٤٢[342]لأنّ الاشتعال لم يستخدم في أصل وضعه في اللغة للشيب، ولكن المعنى نقل إلى الشيب، لأنّ هناك تماثلاً وشبهاً بين النار السارية في الحطب، والشيب المنتشر في الرأس، إذن فهناك تحولٌ من ناحية إلى أخرى، سواء في حالة الإحراق أو في حالة تغير لون الشعر .

وأول ما يطالعك به الرماني تأكيده أن أصل الاشتعال للنار، ثم يقدم لك حقيقة التركيب، وهو : « كثرة شيب الرأس، إلا أنّ الكثرة لما كانت تتزايد تزايداً سريعاً صارت في الانتشار والإسراع كاشتعال النار، وله موقع في البلاغة عجيب، وذلك أنه انتشر في الرأس انتشاراً لا يتلافى كاشتعال النار » ٣٤٣ [343].

وفي ضوء هذا فإنّ هناك أداءين : أولهما : نمطي هو « كثرة شيب الرأس » وثانيهما : فني استعاري، وهو « وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا » وقد عدل عن الأول إلى الثاني لتأدية دلالات معرفية وجمالية، وقد زاد في الدلالة اتساعاً أنها لم تكن موجوداً في الأداء الأول، كما أنّ المعنى الأصلي « يصل إليه المتلقي عن طريق نوع من القياس أو الاستدلال الذي يقيس شيئاً بآخر، أو يتوصل إلى شيء عن طريق آخر، وإذا كان الأمر كذلك فإنّه ينبغي ــ لكي نغفل المعنى الأصلي للاستعارة ونستدل عليه ــ ان تكون ثمة علاقة عقلية واضحة تربط بين المعنيين، وتكون بمثابة دليل ييسر الانتقال من ظاهر الاستعارة إلى حقيقتها » ٣٤٤ [344].

ويعقد الرماني مقارنة بين ظاهر الاستعارة وباطنها، ويسعى إلى تحليل النص القرآني للكشف عن جوانبه الجمالية، ولذلك أكد أنّ التأدية الاستعارية أبلغ من الأداء الحقيقي، وكان يعلل ذلك

٣٤٠[340] ــ الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص ٨٥ .

٣٤١[341] ــ الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص ٤١.

٣٤٢[342] ــ سورة مريم، آية : ٤ .

٣٤٣[343] ــ الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص ٨١ ــ ٨٢.

٣٤٤[344] ــ جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص ٢٤٣.

بدلالات يستقيها من السياق ذاته، ومن أمثلة ذلك قوله تعالى : «بَلْ نَقْذِفُ بِالْحَقِّ عَلَى الْبَاطِلِ فَيَدْمَغُهُ فَإِذَا هُوَ زَاهِقٌ »٣٤٥[345]فالقذف والدمغ ـ هنا ـ مستعار، وهو أبلغ، وحقيقته : بل نورد الحق على الباطل فيذهبه، وإنما كانت الاستعارة أبلغ لأنّ في القذف دليلاً على القهر، لأنك إذا قلت : قذف به إليه فإنما معناه ألقاه إليه على جهة الإكراه والقهر، فالحق يلقى على الباطل فيزيله على جهة القهر والاضطرار، لا على جهة الشك والارتياب، ويدفعه أبلغ من يذهبه لما في يدفعه من التأثير فيه فهو أظهر في النكاية وأعلى في تأثير القوة »٣٤٦[346].

ويقود الحديث عن الإبانة والوضوح ـ بوصفهما بعض وظائف الاستعارة ـ إلى الإشارة إلى وظائف الاستعارة الأخرى، فقد تكون وظيفة الاستعارة مرتبطة بقضية توصيلية، أو قد تكون مجرد زينة خارجية، فالرماني يخضع الاستعارة ـ أحياناً ـ إلى توصيل بليغ يقصد منه مزيداً من الإبانة والإفهام، ويتجاوز ابن جنّي بوظيفة الاستعارة بعدها التوصيلي المحدود إلى المبالغة في التعبير عن القضايا والأشياء، في حين تنزلق رؤية أبي أحمد العسكري والجرجاني ـ أحياناً ـ لتأكيد بعد شكلي يقصد منه التزيين، لأنّ تزيين اللفظ وتحسين النظم والنثر إنما يتم بالاستعارة كما قال الجرجاني ٣٤٧ [347].

ومن الجدير بالذكر أنّ هذه الوظائف المتعددة يلتقي فيها التشبيه مع الاستعارة، لتأكيد وظائف الإبانة والمبالغة والتزيين، وهذا التلاقي في الوظائف يقترن به تلاق آخر من جهة طبيعة كل من التشبيه والاستعارة، وقد فطن الرماني إلى هذه العلاقة والتلاقي، ولذلك راح يقارن بينهما، ويرى أنّ الفرق أنّ « ما كان في التشبيه بأداة التشبيه فهو على أصله لم يغير عنه في الاستعمال، وليس كذلك الاستعارة لأنّ مخرج الاستعارة مخرج ما العبارة ليست له في أصل اللغة » ٣٤٨ [348].

إذن فالتشبيه إنما هو تركيب لغوي استخدمت فيه الألفاظ كما هو حالها في أصل الوضع، ويقصد منه عقد المقارنة بين الأشياء والظواهر والقضايا، أما الاستعارة فإنّ طبيعة النقل والعدول التي يتضمنها تركيبها إنما يقود إلى دلالات جديدة تتجاوز الدلالات في أصول وضعها المألوفة إلى معان

٣٤٥[345] ـ سورة الأنبياء، آية : ١٨ .

٣٤٦[346] ـ الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص ٨٢.

٣٤٧[347] ـ الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص ٤٢٨.

٣٤٨[348] ـ الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص ٧٩.

مختلفة، ومن هنا يمثل النقل خاصية جوهرية ينطوي عليها التركيب اللغوي للاستعارة، وهو تركيب يتضمن في داخله دلالات لم تكن تشتمل عليها الألفاظ في أصل وضعها .

ومهما يكن من أمر وظائف الاستعارة فإنّ مما يثير الانتباه أنّ النقاد لم يعنوا كثيراً بعناصر الاستعارة وتفريعاتها المنطقية، وإنما ركزوا جلّ اهتمامهم على وظيفة الاستعارة التعبيرية، والكشف عن العناصر التي يمكنها أن تسهم في الأداء والتوصيل، والكشف عن الفوارق في البلاغة بين جمال الأداء فيما إذا كان حقيقياً أو استعارياً .

ولا ريب أنّ هناك تداخلاً بين التشبيه والاستعارة ففي التشبيه تتم المقارنة بين عنصري التشبيه لاقترابهما في لون التشابه والتماثل، ويحتفظ عنصرا التشبيه باستقلالهما وبخصائصهما النوعية، ليكون هذا غير ذاك، أما الاستعارة فإن التلاحم يتم بين عنصريها، لأنها في جوهرها تشبيه مختصر، وعلى الرغم من هذا التلاحم وكون الاستعارة نقل العبارة عن أصل وضعها في اللغة إلى أداء فني استعاري فإنّ التشابه فيها لا يختفي تماماً، ولكنه يصبح غير ملحوظ بدرجة ما من الدرجات٣٤٩[349]، أو أنّ الفرق بين التشبيه والاستعارة يتحدد في أنّ « الاستعارة تعبر عن المقصود بالتضمين لا بالتصريح » ٣٥٠ [350].

وتلتقي الاستعارة بالتشبيه ــ لدى الرماني ــ في بعض العناصر والمكونات، فمن جهة الوظيفة يشتركان في التوصيل والإبانة ــ كما أسلفنا ــ ويلتقيان ــ أيضاً ــ في الجمع بين شيئين بمعنى مشترك، ويكمن الفرق في أنّ التشبيه حين يجمع بين شيئين بمعنى مشترك إنما يهدف إلى إيضاح أحد عنصري التشبيه بالآخر، سواء كان حسياً أو غير حسي، كما أنّ ألفاظ اللغة تستخدم ــ في تركيب التشبيه ــ فيما وضعت له في الأصل، وليست الاستعارة كذلك، فهي لا تدل في تركيبها اللغوي على هذا التمايز المنطقي والوضوح العقلي الذي يتضمنه التركيب اللغوي للتشبيه، وإنما يدل تركيبها على تعليق الدلالة من خلال اختصار التشبيه، وحذف بعض عناصره ومكوناته، ليقود الاختصار والحذف إلى تلاحم الدلالة وغموضها، ومن ثم يقود إلى جمالها .

إنّ التركيب اللغوي للاستعارة ينطوي على بعدين أحدهما : ظاهري ويهدف إلى التأثير في المتلقي وفي مخيلته ووجدانه، وهو يعني أداءً فنياً لابد أن يسبقه أداءٌ نمطي يمثل الحقيقة، وثانيهما : الأداء النمطي الذي يتخيله المتلقي بوصفه أصل التركيب اللغوي للاستعارة، وهو ما اصطلح عليه القدامى بالحقيقة .

349[349] *Lewis , The Poetic Image p. 22*

٣٥٠[350] ــ أولمان، دور الكلمة في اللغة، ص ١٦٥.

وفي ضوء هذا لابد لكل استعارة من حقيقة تسبقها في الوجود وتختلف عنـــها في الأهميـــة والبلاغة «وكل استعارة فلابد لها من حقيقة، وهي أصل الدلالة على المعنى في اللغة كقـــول امـــرئ القيس في صفة الفرس « قيد الأوابد » والحقيقة فيه : مانع الأوابد أبلغ وأحسن» ٣٠١[351]كمـــا أنّ الاستعارة الحسنة « توجب بلاغة بيان لا تنوب منابه الحقيقة، وذلك أنه لو كان تقوم مقامه الحقيقة، كانت أولى به، ولم تجز الاستعارة »٣٠٢[352]، وهذا يعني أنّ قضية التوصيل هي التي شغلت الرماني أكثر من غيرها من الوظائف، ولذلك فإنه لو استخدم تعبيراً يؤدي إلى البيان لما استحق أن ينوب عنه آخر لتأدية هذا اللون من البيان .

ويميز الجرجاني في وساطته بين التشبيه والاستعارة، لأنّ التشبيه يقتـــضي عنـــصر المقارنـــة والتشابه بين شيئين٣٠٣[353]بمعنى أنّ التشبيه يحافظ في تركيبه على دلالة الألفاظ كما هي على أصل وضعها في اللغة، كما يحافظ على عنصري التشبيه بالوجود مستقلين ومنفصلين عن بعضهما، ولذلك فهو يرفض بعض الأمثلة التي عدت استعارة، ومن هذه قول أبي نواس :

والحـــــــــبُ ظهـــــــــرٌ أنـــــــــت راكبُـــــــــهُ

فـــــــإذا صـــــــــرفتَ عنانَـــــــهُ انـــــــصرفا

ويرى أنّ معنى البيت « أنّ الحب مثل ظهر، أو الحب كظهر تديره كيف شئت إذا ملكت عنانه، فهو إما ضرب مثل أو تشبيه شيء بشيء » ٣٠٤ [354].

وتعني الاستعارة ــ لدى الجرجاني ــ « تقريب الشبه ومناسبة المستعار له للمستعار منـــه، وامتزاج اللفظ بالمعنى، حتى لا يوجد بينهما منافرة، ولا يتبين في أحدهما أعـــراض عـــن الآخـــر » ٣٠٥[355] فهو يضع قيوداً للاستعارة منها المشابهة التي تذكر بالتركيب اللغوي للتشبيه، وضرورة تأدية

٣٠١[351] ــ الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص ٧٠ .

٣٠٢[352] ــ نفسه، ص ٧٠ .

٣٠٣[353] ــ الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص ٤١ .

٣٠٤[354] ــ نفسه، ص ٤١.

٣٠٥[355] ــ نفسه، ص ٤١ .

وظيفة توصيلية تنأى عن البعد والغموض في الدلالة، وقد أكد هذا بحيث يناسب المستعار له المستعار منه، ويمتزج اللفظ بالمعنى، دون أن يكون بينهما تنافر من جهتي « التناسب » و « الامتــزاج » ولا يبدو في أحدهما إعراض عن الآخر.

إنَّ تأكيد الوضوح وظيفة جوهرية للاستعارة له ما يبرره من جهـــة التركيـــب اللغـــوي للاستعارة الذي يقود بطبيعته إلى تشابك الدلالات، ومن جهة رؤية الجرجاني الذي يؤكد ضـــرورة الإصابة في التعبير « بأداء وسط » لا يغالي في تلاحم الدلالات وتشابكها، ولا ينحط فيعبر تعـــبيراً سوقياً مبتذلاً عن المعاني، ولذلك اقترب تصوره كثيراً من التشبيه وتبني دلالته وتراكيبه، وابتعد نسبيا عن الاستعارة، و لم يتقبل إلا ضروباً تتوافر فيها شروطه التي حددها لها، ويبدو أنّ هذا هو الذي دفع الجرجاني إلى أن يعد التشبيه من مقومات الشعر الجوهرية ودفعه أيضاً إلى التقليل من دور الاستعارة وأهميتها، يقول الجرجاني : «وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلم السبق لمن وصف فأصاب، وشبه فقارب، وبده فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته، و لم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة ولا تحفل بالإبداع والاســـتعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض » ٣٥٦ [356].

و لم يكتف الجرجاني بالمشابهة القريبة شرطاً للاستعارة ولكنه اشترط المناسبة بين المستعار له والمستعار منه، ليزيد في تمكين الأبعاد العقلية والمنطقية في دلالتها، وفي إيضاح العلاقة بين مكوناتهـــا، وفي هذا يقرب الفجوة إلى حد ما بين الاستعارة والتشبيه خوفا من الغموض والإلباس، ويبـــدو أنّ الجرجاني لا يقصد الغموض بعامة، ولذلك ألفيناه في معرض دفاعه عن المتنبي يتبنى نمطاً معينـــاً مـــن الغموض، وأكثر من هذا يجعل من هذا الغموض ميزة تسمو بالبيت الشعري على ما ســـواه، ومـــن الجلي أنّ الجرجاني يرفض الغموض الذي يولده تعقيد التراكيب كما هو الحال لدى الفرزدق في بيته الشعري المشهور:

ومـــــــا مثلـــــــهُ في النـــــــاس إلا مملكـــــــاً

أبـــــــو أمـــــــهِ حـــــــي أبـــــــوه يقاربـــــــه

٣٥٦[356] ـــ نفسه، ص ٤١.

وما عدا ذلك يتحول الغموض إلى قيمة مقصودة لذاتها وبخاصة في أبيات المعاني التي يستوي فيها القديم والحديث، يقول الجرجاني : « وليس في الأرض بيت من أبيات المعاني لقديم أو محدث إلا ومعناه غامض مستتر، ولولا ذلك لم تكن إلا كغيرها من الشعر»٣٥٧ [357].

ويتصل الغموض ــ من زاوية أخرى ــ باستخدام خاص للاستعارة هو البعد في تركيبها وأدائها، والإفراط في استخدامها، ويرى الجرجاني أنّ الاعتدال والتوسط هو المعيار الذي يحدد من خلاله جمال الاستعارة أو قيمتها، كما أنه يستعين من ناحية أخرى بمذهب العرب، وبهذا يرجع إلى الموروث السابق فيجعله متحكماً في طبيعتي الأداء والوظيفة للتركيب اللغوي للاستعارة، فهو يرى أنّ الشعراء كانت تجري على طريقة معينة أو نهج محدد تقتصد فيه في استخدام الاستعارة « حتى استرسل فيه أبو تمام ومال إلى الرخصة فأخرجه إلى التعدي، وتبعه أكثر المحدثين بعده » ٣٥٨[358] والملاحظ أنّ المعيار الذي يتقبل فيه الجرجاني نمطه الأوسط في الاستعارة لا يرجع إلى مقوم عقلي، وإنما يرجعه ــ هنا ــ إلى مقومات ذاتية تأثرية، لأنّ تمييز حسن الاستعارة من رديئها يتصل « بقبول النفس ونفورها، وينتقد بسكون القلب ونبوه » ولم يقتصر الجرجاني على هذا في إثبات نمطه الأوسط في الاستعارة، بل انه يرجع أحيانا إلى القديم ليوازن بين ألوان الاستعارة، كأنّ يجعل الشاعر للزمان فؤاداً وللريح لباً، أو أن يكون الدهر ــ مثلا ــ شخصاً متكامل الأعضاء، فالجرجاني في مجال المقارنة يستشهد بقول امرئ القيس :

فقلت له لما تمطّى بصلبه

وأردفَ أعجازاً وناء بكلكلِ

ويجعله مثالاً في الاستعارة لا يصح تجاوزه إلى الاستعارة المفرطة، فامرؤ القيس جعل لليل«صلباً وعجزاً وكلكلاً لما كان ذا أول وآخر وأوسط مما يوصف بثقل الحركة إذا استطيل، وبخفة السير إذا استقصر،

٣٥٧[357] ــ نفسه، ص ٤١٧.

٣٥٨[358] ــ نفسه، ص ٤٢٩ .

وكل هذه الألفاظ مقبولة غير مستكرهة وقريبة المشاكلة ظاهرة المشابهة، وإنما يحمل ما جاء من ألفاظ المحدثين وكلام المولدين زائلاً عن هذا الموضع وغير مستمر على هذه السنن » ٣٥٩ [359].

إنّ التشخيص في الاستعارة يحقق في أحد جوانبه توضيح الدلالة التي يريد الشاعر إيـــصالها، وهو لون من ألوان استخدام التركيب الدلالي الذي يشتمل على أبعاد حسية، شأنها شأن التشبيه لدى الرماني في تشبيه مالا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه، بل انّ هذا اللون يقترب من النماذج الشائعة للاستعارة التي تستخدم الكلمات « ذات المعاني المادية للدلالة على المعاني المجردة » ٣٦٠[360]، ويلفتنا أولمان إلى نوع آخر من الاستعارات « يعتمد على التشبيه في الشعور على جانبي الاستعارة، وفي نوع الإحساس بهما أكثر من اعتماده على التشابه في الخصائص الجوهرية كما في قولنا « تحية عـــاطرة » ... ومن هذا القبيل ما درجنا عليه من نقل الكلمات من أحد مجالات الحواس إلى مجال آخر، نحو « لون دافئ » و « صوت حلو »٣٦١[361].

إنّ الاستعارة في ضوء هذا الفهم تنطوي على دلالات رمزية مرتبطـــة بموقـــف الـــشاعر الوجداني، ولذلك فإنّ الصورة الشعرية ــ التي تمثل الاستعارة أحد أركانها ــ ليـــست منفـــصلة في الحقيقة عن المكونات الوجدانية للشاعر، ولذلك فالصورة وإنْ كانت تصويراً ينبئ عنه نظام متشابك من تضام الكلمات فإنها تشتمل في داخل هذه كله على عواطف المبدع ووجدانه[362]362 .

إنّ معالجة النقاد للاستعارة لم تكن قائمة على أساس التوغل في أعماق الظواهر والكـــشف الوجداني عن ماهياتها، قدر عنايتها بإرجاع التركيب الاستعاري الفني إلى أداء نمطي، وبذلك تعاملوا مع التركيب الاستعاري بطريقة منطقية وهي طريقة تكشف عن العناصر التي تتألف منها الاســـتعارة بوصفها كيانات مستقلة ومنفصلة عن بعضها، وهذا يعني أنّ الاستعارة تختزل من سياقها اللغوي، وفي هذا تفتيت لأبرز الجوانب المكونة لها، ومن ثم دراستها بوصفها قضية منطقية .

وقد مال النقد العربي إلى تبني النظرة التي تحدُّ من دور الاستعارة في التعبير عـــن الجوانـــب الذاتية للمبدع، أو تحدُّ من دورها في تشكيل جمالياتها ودلالتها من السياق اللغوي الذي يتـــضمنها ، ففي المثال الذي يسعى فيه القاضي الجرجاني إلى الدفاع عن المتنبي في أنه مال إلى التشخيص، يتوقف

٣٥٩[359] ــ نفسه، ص ٤٣٢.

٣٦٠[360] ــ أولمان، دور الكلمة في اللغة، ص ١٦٦ .

٣٦١[361] ــ نفسه، ص ١٦٦.

362[362] ــ *Lewis , The Poetic Image p .20 .*

عند هذا الحد، ويضرب أمثله ويقدم نماذج لأدباء سبقوا المتنبي أو عاصروه، وقد قدموا استخدامات للاستعارة وهي تؤدي هذا الضرب من التصوير .

إنّ القاضي الجرجاني ــ شأنه شأن أضرابه من النقاد ــ لم يستطع أن يتجاوز الـدفاع إلى تأصيل علاقة التشخيص بالأبعاد الذاتية عند الشاعر، ومقدار تأثيرها في المتلقي، وهل كون التشخيص يمثل قيمة فنية ومعرفية أم أنه مجرد زينة شأنها شأن الاستعارة.

إنّ التصور الذي ينظر إلى الاستعارة على أنها مجرد زينة في النص الأدبي إنما يدل على أنهـا شيء ثانوي وهامشي، بحيث نستطيع فصلها عنه دون أن تؤثر في ماهية الشعر[363][363] هذا التصور تنقصه الدقة، لأنّ النص الأدبي بعامة والشعري بخاصة لا يمكن أن يتخلى عن الاستعارة، لأنّ تخليـه عنها يعني قربه من الأداء النمطي، وهو دون شك أداءٌ ليس شعرياً .

363[363] ـــ *IBID , p 18* .

الفصل الثالث

المقياس النقدي

لغة الشعر :

(1)

تمثل لغة القصيدة وجوداً موضوعياً يتم من خلاله التعرف عليها وإيصالها إلى المتلقي، فكما أنّ للنحت وجوداً موضوعياً يتمثل في كتلة الحجر التي مر عليها إزميل النحات فحولها بكيفية ما إلى تمثال، كذلك القصيدة لها وجود موضوعي، وهو وجود مكثف بالمعاني والدلالات التي يهدف الشاعر إلى إيصالها، ويقوم المتلقي بالكشف عنها أو الإسهام في توليدها[364]364، ويتمثل هذا الوجود الموضوعي باللغة التي صاغها الشاعر بكيفية معينة لتعبر عن موقفه من العالم والإنسان، فالقصيدة « بنية لغوية مركبة يكشف تفاعل عناصرها عن موقف الشاعر»٣٦٥.[365]

ومن الطبيعي أنْ يتفاوت توظيف اللغة في القصيدة عنه في ميادين المعرفة الأخرى، فإذا كانت ألوان المعرفة تسعى إلى تحقيق الكشف عن لون من الحقيقة بأداة منضبطة، فإنّ وظيفة اللغة تكون مجردة لغرض التوصيل، كما أنّ الحقيقة التي تسعى المعارف إلى الكشف عنها وتوصيلها هي حقيقة تنطوي على قدر من الثبات، غير أن للشعر حقيقته الخاصة، ومادامت وظيفة الشعر تتجه في أحد جوانبها إلى تزويد المتلقي بدراية ما بالواقع فإننا سنحتاج للشعر قطعاً في لون من الكشف، لأنها تكشف عن لون من المعرفة يتغاير عما يكشفه الشعر، فالشعر اذن أحد الوسائل التي لايمكن الاستغناء عنها لفهم العالم وأنفسنا على السواء [366]366.

364[364] ـ *Foersyer , Litrary Scholarship , P. 104 - 105*

٣٦٥[365] ـ عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبي ١٠٠.

366[366] ـ *Leroy , Marxism and modern literature p. 6 - 8*

وتتغاير ـــ في ضوء ماسلف ـــ الأداة المستخدمة في التعبير عن الوظـــائف المختلفـــة، لأن وظيفة الشعر ليست التوصيل، وإنما هي وظيفة المعارف والعلوم، وإذا تحولت لغة الشعر إلى وظيفـــة توصيلية فقدت خصائصها ومقوماتها، ولأن القصيدة الشعرية تتغاير عن ألـــوان المعرفـــة الأخـــرى الفلسفية والعلمية في أن القصيدة لاتسعى إلى إيصال المعرفة المجردة، وإنما تهدف إلى توصيل التجربـــة الإنسانية إلى المتلقي بطـــريقة خاصة، سواء في فهم هذا الانفعال وفي نوعية دوافعه[367]367.

ويضعنا الشريف المرتضى٣٦٨[368] أمام هذا التمايز بين لغة الشعر وغيره من ألوان المعرفة، إذ يعي التداخل بين طبيعة اللغة من ناحية، وتأديتها الوظيفة من ناحية أخرى، ومن خـــلال هـــذين البعدين يمكننا تمثل لغة الشعر، لأن الإخلال بأحدهما يعني الإخلال بمفهوم الشعر ذاته .

وفي ضوء هذا فإنّ مفهوم الشعر لا تتحدد عناصره دون وعي لوظيفة اللغة الشعرية، ودون وعي لطبيعتها، وهذا ما ألتفت إليه الشريف المرتضى في أثناء تعرضه للغة الشعر، مقارناً إياها ضـــمناً بلغة الفلسفة والمنطق، ويعي أن وظيفة اللغة لدى الفلاسفة ـــ مثلا ـــ تهدف إلى إيصال المعرفة مجردة، ولذا كانت لغتهم قائمة على أساس التحقيق والتحديد، بمعنى أن الوظيفة تتحكم إلى حـــد بعيـــد في تحديد ماهية اللغة، وما دامت الوظيفة التوصيلية هي التي يستخدمها الفيلسوف في إيصال الحقيقة إلى الآخرين، وما دامت هذه الحقيقة منطقية ومجردة فإنه من الطبيعي إذن أنْ يتعامل الفيلسوف مع اللغة بلون من التجريد يسهم في إيصال الحقيقة ممتزجة بلون من الضبط العلمي القائم على تحقيق المعـــاني وتحديد الألفاظ .

ولا يهدف الشاعر بالضرورة إلى تحقيق هذا، وحتى المعرفة التي يسعى المعاصرون إلى تأكيد توافرها في الشعر فإنها تتمايز عن الحقيقة المنطقية والعلمية، لأنها حقيقة من نوع آخر، بحيث يمكـــن القول إنها حقيقة شعرية، ومادامت الحقيقة الجديدة تتغاير، وإن الكشف عنها ليس من أجل توصيل معرفة أو معلومة للمتلقي، فإنه لهذا كله تغايرت طبيعة اللغة لتتجاوز تحديد الألفاظ وتحقيق المعاني إلى غاية تشكيلية معينة، تنبئ عن موقف جمالي، وتنطوي على رؤية المبدع للعالم والإنسان وموقفه منهما .

ولقد أدرك الشريف المرتضى هذه الخاصية في لغة الشعر، فالشعر لايستخدم اللغـــة لمجـــرد التوصيل، ولا يستخدمها لمجرد أن تدل الألفاظ على معانٍ محددة، وإنما تخرج اللغة لديه مـــن تحقيـــق اللفظ على المعنى إلى « الاشارات الخفية والإيماء على المعاني تارةً من بعد وأخـــرى مـــن قـــرب »

---

[367]367 ـــ *Winters , The function of criticism P. 6 - 8*

[368]٣٦٨ ـــ الشريف المرتضى، الأمالي، ٢/٩٥ .

٣٦٩[369]، وهذا يعني أنَّ هناك طريقةً خاصة في التعبير عن المعاني يعمد الشاعر اليهـا مـن خـلال تشكيله اللغوي للقصيدة، وبهذا ينفي الشريف المرتضى التقرير المباشر في التعبير ويهدف إلى تـشكيل لغوي «تحمد فيه الاشارة والاختصار والايماء إلى الأغراض وحذف فضول القول » ٣٧٠. [370]

إذن فالتغاير الوظيفي يحدد إلى حد كبير طبيعة التشكيل اللغوي للنص الأدبي، ويحدد تمايزه عن الأشكال الفنية والمعرفية الأخرى، ولذلك فإن تغاير وظائف الشعر عن النثر قاد إلى تمـايز بـين تشكيلهما اللغوي، ومدى ما ينطوي عليه كل منهما من دلالات جمالية .

وتتميز لغة الشعر ـــ فيما تتميز به ـــ بطريقة خاصة في استخدام الألفاظ، وتتجاوز هـذه الطريقة ـــ من حيث البدء ـــ التحقيق والتحديد اللذين تنطوي عليهما تأدية المعاني التي يقصد إليها الفلاسفة والعلماء، وحين تتجاوز الألفاظ ـــ في القصيدة ـــ التحقيق والتحديد إنما تهدف إلى تأديـة جمالية تتكئ على الترميز والإيحاء، ويتضح هذا التجاوز من خلال وعي طبيعة الانتهاك اللغوي المتعمد للخروج في التشكيل اللغوي من الأداء النمطي إلى الأداء الفني .

وتنطوي الألفاظ على دلالات محددة ومحصورة، ويعمد الشاعر في أثناء التشكيل اللغـوي للقصيدة إلى الخروج بهذه الدلالات المحصورة إلى آفاق أرحب، وهذا يعني أنه يحقق انتهاكاً متعمـداً لطبيعة الدلالة الثابتة للفظة من ناحية، ولطبيعة التركيب المألوف من ناحية ثانية، ويدل ـــ في الوقت نفسه ـــ على أن الشاعر يُضفي سمةً خاصةً على دلالة المفردة ذاتها، ويخرج بها عن معناها المعجمـي المحدود إلى دلالة ثرية خاصة، وهذا كله يتولد من خلال فاعلية السياق الذي ولدته التجربة الانفعالية للشاعر.

وإذا كان إيصال المعنى في المعارف والعلوم يتم بتحديد الألفاظ والتراكيب بعيداً عن زيادات جمالية، وتخلصاً من فضول القول، فإنّ لغة الشعر تؤدي دورها من خلال تشكيل خاص لطبيعة اللغة، وتدل على المعاني المقصودة بالإيحاء والإيماء والتأثير بالمتلقي من خلال الوعي واللاوعي على السواء، وهذا يعني أن لغة الشعر تتجاوز الطريق العلمي الذي تنطوي عليه لغة العلوم، وتخضع لمقومات ذاتية خاصة، بحيث تجعل هذا الأسلوب الشعري مختلفاً عن ذاك، ومتمايزاً عنه، ويعمد الشاعر من خـلال تشكيله اللغوي إلى تزويد المتلقي بنمط خاص من الوعي والمعرفة، ويتم إدراك هذا بطريقة تتجـاوز التقرير العلمي .

٣٦٩[369] ـــ نفسه ٢/٩٥ .

٣٧٠[370] ـــ الشريف المرتضى، الشهاب في الشيب والشباب، ص ٩٢.

ولقد تركزت عناية الناقد العربي بالكلمة بوصفها أصغر وحدة لغوية تنطوي على دلالـــة، ولقد جاءت العناية بالكلمات لأن القصيدة إنما هي تشكيل لغوي خاص يعبر عن تجربة إنسانية معينة، ولأنها أيضاً تنطوي على دلالات ومفاهيم، ويمكن توظيفها بكيفية معينة لتدل على نوع من الشعور [371]371، ولا يتجاوز النقد العربي هذا التصور إلا من حيث الدرجة، لأنّ الألفاظ تمثل لدى الناقـــد العربي حجر الزاوية في تحديد لغة الشعر، ولذلك حددوا لها شروطاً، فمنها ما يتصل بالمعنى والكشف عنه، ومنها ما يتصل بالألفاظ ذاتها، ومنها ما يتصل بالمتلقي وأثرها فيه .

ومما يثير الانتباه أنّ أبا أحمد العسكري٣٧٢[372] يتحدث عن الألفاظ من حيـــث طبيعتـــها وجمالها، ومن حيث تأديتها لوظيفة توصيلية، ومن حيث تأثيرها في المتلقي، ولا يعني الجمال لديه إلا عذوبة الألفاظ، ويشاطره المرزباني في هذه الصفة، ويضيف إليه ألا يخلط الشاعر كلامه بألفاظ منطقية ٣٧٣[373]، وهذا يعني أن لغة الشعر ينبغي لها أن تتسم بالعذوبة، وهو تعبير في حقيقته يشتمل علـــى كثير من الغموض واللبس، لأن العذوبة بذاتها من حيث بعدها المادي عملية تذوقية، فهي ـــ من هذه الزاوية ـــ حسية وذاتية، وقد يتفق الناس على قدر معين في ضبط هذه الصفة في خصائصها الماديـــة، غير أن تحديدها في مجال الفن يعسر كثيراً .

إن جمال اللفظة لا يعود ـــ في تصور النقاد ـــ إلى علاقتها بسياقها، ومدى تأثير إحــــداهما بالأخرى، كما أنها لا تدل على قيمة بمقدار تأديتها الدلالية والجمالية الخاصة عبر تأديـــة دورهـــا في التشكيل اللغوي للقصيدة، وإنما ترجع قيمة اللفظة وجمالها في آن واحد إلى خاصية جوهرية كائنة في اللفظة ذاتها مستقلة عن السياق، ومستقلة عن التجربة الشعرية، وهذا يدل على تصنيف ما للألفـــاظ خارج سياقاتها، وانّ بإمكان الشاعر والمتلقي على السواء أنْ يكشف عن هذه الميزة التي تنفرد بهـــا ألفاظ دون أخرى، ولقد حدد النقاد « العذوبة » بوصفها خاصية تمنح اللفظة قيمة خاصة، غـــير أنّ هذا الوصف « العذوبة » وصف مضلل، وأقل ما يقال فيه أنه خالٍ من الضبط والتحديد .

وإذا كان وصف العذوبة يخضع لمقومات ذوقية تأثرية تنبئ عن غموض مـــا في التـــشكيل اللغوي، أو تفسير عام تأثري أشار إليه الناقد، فإنّ أبا أحمد العسكري اشترط أن تكـــون الألفـــاظ خفيفة على السمع، ولعل هذا يرجع إلى تفسير صوتي يحاول الناقد أنْ يتجاوز فيه ثقـــل الوحـــدات

---

[371]371 ـــ *Winters , The function of criticism , p. 104*

٣٧٢[372] ـــ أبو أحمد العسكري، في التفضيل بين بلاغتي العرب والعجم، ص ٢١٣.

٣٧٣[373] ـــ المرزباني، معجم الشعراء، ص ١٤٠ .

الصوتية، وان خفة الألفاظ توحي بمكونات إيقاعية معينة، ولكن على الرغم من ذلك فإنه لم يدرك أن خفة اللفظة واستثقالها قد ترجع إلى كيفية تشكيلها في النص الشعري أحياناً .

وفي ضوء هذا يرجع أبو أحمد العسكري لغة الشعر وقيمتها إلى بعد ذوقي وتأثري، وتكون ذاتية الناقد متحكمة في تحديد قيمة الألفاظ، ومما يثير الانتباه أن أبا أحمد العسكري يجعـــل الألفـــاظ تخضع لتأدية بعد توصيلي من ناحية، ولمعيار كمي من ناحية أخرى، لأن أحسن الألفاظ لديه «مـــا يزيد في كشف المعنى واختصاره بأقل ما يمكن من العبارة»٣٧٤. [374]

إنّ العناية البالغة بالألفاظ لدى الناقد العربي لها ما يبررها لأنها أول ما يَبدهنا بالقصيدة، فهي التي تطبع في إحساسنا أثراً نفسياً من حيث وقعها السمعي والتخيلي، أي في مدى تأثيرها الإيقـــاعي والتصويري فنياً، ومن الجدير بالإشارة أنَّ الجانب الإيقاعي للألفاظ أسبق من تأمل صورها ودلالتها، لأنه « حتى قبل أنْ نفهم الألفاظ فهماً عقلياً وقبل أنْ تكون الأفكار التي تحدثها هذه الألفاظ وتتابعها نجد أنْ حركة الألفاظ وجرسها تؤثران تأثيراً عميقاً مباشراً في نـــزعاتنا » ٣٧٥.[375] وعلى الرغم من أن هذا التصور يعنى بتأثير الألفاظ وإيقاعها في ذات المتلقي، فإنّ المتلقي لا يدرك للألفـــاظ إيقاعـــا محضاً، بل تتداخل المكونات وتتفاعل مع بعضها لتترك أثراً ما في المتلقي .

إنّ عناية الناقد بالألفاظ تمثل ـــ أحياناً ـــ غاية يسعى إلى إرسائها وتوظيفها، لأنّ القصيدة لا تعدو في النتيجة أن تكون أكثر من مجموعة من الكلمات المتضامة والتي تربطها ببعضها علاقـــات دلالية وتركيبية وجمالية، وهذا ما أطلقنا عليه التشكيل اللغوي للقصيدة، ولذلك ألفينا الناقد العـــربي يعنى بالألفاظ من حيث بناؤها الصوتي ومن حيث تنافر أصواتها أو تلاؤمها، ليخلص من هذا كله إلى تصنيف الكلمات إلى لونين : شعري، وليس شعرياً، وهو بهذا يرجع الخاصية الـــشعرية للكلمـــة إلى وجود مستقل عن السياق، أي أنها شعرية بذاتها لا بغيرها، ومن هنا جاء التفاضل بين الكلمـــات في تصور النقاد القدامى .

وقد عزز هذا التصور نظرة الناقد التجزيئية التي تعنى بالجزئيات مستقلة عن انساقها وبنياتها، وهي نظرة عقلية ـــ دون شك ـــ تحاول أن تفض الاشتباك والتعقيد والغموض، كما أنها ترى ألا يتم البناء عبر تصور كلي تخضع فيه الجزئية، وإنما هو بناء يتم في ضوء تمثل حقيقي للجزئية الـــتي ســـيتم تشييد البناء في ضوئها، وإن دراسة الجزئية إنما هو درس للبناء بالنتيجة مادام البناء حاصـــل مجمـــوع الأجزاء .

٣٧٤[374] ـــ أبو أحمد العسكري، في التفضيل بين بلاغتي العرب والعجم، ص ٢١٣

٣٧٥[375] ـــ ريتشاردز، العلم و الشعر، ص ٢٨ .

ويرجع هذا التصور في حقيقته إلى تصور فلسفي يحاول إرجاع كل شـــيء إلى جـــوهره، ومعرفة قيمة هذا الجوهر، وكأن القصيدة الشعرية تتمثل في هذه الزاوية الهامة ـــ الكلمـــة ـــ ولـــذا تركزت العناية بها، وبطبيعة بنائها، وقد أفاد النقاد من علوم العربية من حيث درس بنـــاء الكلمـــة الصوتي والصرفي، وإرجاع ذلك إلى دلالات ثابتة .

ويرى ابن جني ان للشعر كلمات تليق به فليس كل مفردة تصلح أن تكون شعرية، فهناك كلمات من حلو الكلام وعذبه وغيره لا يصلح لتأدية هذا الدور، إذن لابد أن ينتقي الشاعر كلماته ويتخير حلوها من رديئها، ولذلك عاب ابن جني على المتنبي جمعه كلمتي «الصيقلين » و « بابة » في قوله :

أرى مرهفـــــــــاً مـــــــــدهش الـــــــــصيقلين

وبابـــــــــة كـــــــــل غـــــــــلام عتـــــــــا

لأن هاتين الكلمتين « ليستا من حلو الكلام ولا من مُطهّمه ولا من عذبه »٣٧٦[376]وأرجع ابن جني هذا لأن المتنبي قد ارتجل هذا البيت من ضمن بيتين، ولذا فقد كان المتنبي ـــ هنا ـــ « قليل الـــتخير للكلام، إذا عبر عن المعنى الذي في نفسه بأي كلام حضره فقد بلغ غايته، والكلام يختار كما يختـــار الجوهر »٣٧٧[377] .

ونخلص من هذا إلى أنّ العناية بالكلمة ترجع إلى نظرة غائية تجعل الكلمة هـــدفاً مقـــصوداً لذاته، وقد دفع هذا التصور النقاد إلى تقسيم الكلمات إلى كلمات شعرية وأخرى غير شعرية، دون أن يدركوا أن الكلمات لا تتضمن هذه الخاصية خارج السياق، بمعنى أنّ الكلمة لن تكون شعرية في إطار ثباتها المعجمي، وإنما تكون شعرية بالكيفية التي تتم بها صياغتها في سياق، وأنَّ السياق هو الذي يضفي عليها دلالة خاصة تتجاوز دلالتها المعجمية على نحو التخصيص أو التعميم، بـــل ان الـــسياق يُضفي عليها حيوية وخصوبة .

إنّ الكلمة في الأداء غير الشعري تدل على معنى محدد لأنها تخضع لأبعاد عقليـــة صـــارمة وتعرض فكرة عرضا منطقيا، وتسيطر عليها وظيفة التوصيل المقصود، ولكنها في الشعر تتجاوز هذا

٣٧٦[376] ـــ ابن جني، الفسر، ص ١٢٠ .

٣٧٧[377] ـــ نفسه، ص ١٢٠.

القصور لتشتمل على دلالات توحي بها أكثر مما تدل عليه إذا كانت في المعجم أو في سـياق غـير شعري .

(2)

إنّ الناقد في تحديده لجماليات « المفردة » خارج السياق إنما يقوم بتصنيف ذوقي للكلمات المعجمية، ويخضع هذا التصنيف ـ في حقيقته ـ إلى عوامل عديدة، منها ما هـو تـأثري يتـصل بالمقومات والخصائص الذاتية ـ الذوقية، ومنها ما هو خارجي يتصل بمدى استخدام « المفـردة » بحيث يكون استخدامها المسرف في الواقع معيباً فيما لو استخدمت في الشعر، ويخضع للـون مـن التطور التاريخي، كما تخضع من زاوية أخرى إلى تغيير المعايير، سواء أكان هذا التغيير مقترناً بـسياقه التاريخي أم مستقلاً عنه، ولا نغفل ـ هنا ـ طبيعة بناء الكلمة ذاتها من حيـث الأصـوات الـتي تشكلها، وجمال هذا التشكيل أو قيمته، مما سبق تناوله .

ومن الضروري التأكيد أن الناقد العربي لم يكن يعنى بربط المفردة بدلالتها، وكأن المعنى لا نقاش حوله، فهو الثابت الذي لا يقبل التفاوت والتغير، أما شكل اللفظة فهو ما يعنى به الناقد غايـة العناية، ومن هنا جاء حديثهم عن لفظة عذبة وأخرى غير عذبة، وتحديدهم هذا لا يخضع في حقيقته إلى معيار محدد، وإنما يخضع ـ غالبا ـ لمقومات ذوقية، أصبحت جزءاً من مفهوم الأدب، وعلـى الرغم من هذا فإنّ هذه المقومات يشوبها غموض المصطلح وشيوع دلالته .

أما علاقة اللفظ بلون خاص من انفعال المبدع فلم يلتفت إليه الناقد ـ غالباً ـ لأن عملية خلق النص الأدبي أساساً من المناطق المحظور الحديث فيها، لأنه يقود إلى قياس القرآن الكريم بالمعيار ذاته، وهذا ما يتجافى الناقد الاقتراب منه، ولذلك اتجه الدرس كله إلى لون من الصنعة، وهي عملية يتفاوت في ضوئها الشعراء، ويمثل استخدام الألفاظ وانتقاؤها أحد العناصر التي تميز شاعراً عن أخر، ولهذا فالشريف المرتضى يعيب استخدام لفظة « دعوة » في قول الشاعر :

مجلـــسٌ لـــيس لنـــا فيـــه عيـــبٌ

غـــير أنـــا في دعـــوةِ الأحـــلام

إذ يرى أن هذا البيت لا يهجنه « إلا لفظة « الدعوة » فإنها كلمة عادية قلما يستعملها فصحاء الشعراء»٣٧٨. [378]

ويقودنا هذا إلى أن هناك ألفاظاً تصلح لأن تكون شعرية، وغيرها لا يصلح لتأدية هذه الوظيفة، مما يعني أن الشعر لابد أن يكون له معجم لغوي خاص في إطار معجم اللغة، وان الشاعر لابد أن يقتبس صياغاته من هذا المعجم الخاص، وانّ الشاعر ـــ لو ذهبنا مع النقاد في تصوراتهم بعيداً ـــ حين يكثر من هذا المعجم الخاص في تشكيل قصيدته، يعني تسامياً في شعره، ورُقياً فنياً فيه، و لم يتجاوز الناقد العربي هذه النظرة تأصيلاً وإضافة، و لم يحدد عناصر هذا المعجم ومكوناته، غاية ما في الأمر أنه كان يعنى في الجانب الآخر الذي يقبل فيه مفردة ويرفض أخرى، لأن الأولى شعرية، والثانية ليست بشعرية .

وتتحدد شعرية اللفظ بالرجوع إلى بعد صوتي ذوقي معاً، ويرجع التمايز ـــ هنا ـــ إلى تنافر الحروف أو تلاؤمها، ويبدو هذا معياراً يمكن أن يعزز قيمة المعجم اللغوي، غير أن الناقد كثيراً ما ينأى عن هذه السمة ليسرف في إطلاق أحكام عامة تعتمد الذوق في تقبل هذه المفردة دون غيرها .

ومن الملاحظ أن قضية تنافر الحروف تخضع لتتابع زماني إيقاعي، أي أنّ البعد الصوتي السمعي هو المتحكم فيها، وهي بهذا خاضعة للون من العناية الشكلية الخارجية، ويغفل النقاد ـــ من هذه الناحية ـــ ما تشتمل عليه اللفظة من دلالة في ضوء سياقها، بل العكس إنهم يتأملون المفردات خارج سياقاتها، وكأنها جوهر متكامل مستقل .

وفي ضوء هذا فإنّ جمالية اللغة الشعرية تخضع لعنصرين أساسيين، أولهما : أنّ الجمال منحصر في اللفظ لا يكاد يفارقه. وثانيهما : أنه جمال جزئي، بمعنى أن قيمة اللغة الشعرية لا تتركز في طبيعة المضمون، فهذا مفهوم عام يعبر عنه ثبات المعاني واستقلالها، ولكن الصياغات تعبر عن هذه المعاني بألوان متعددة ومتباينة، ويتأتى الجمال عبر هذه الكيفيات المختلفة من الصياغة، إذن فإنَّ القيمة الجمالية للغة الشعر تتمثل في اللفظة خارج سياقها، أي أنها جميلة بذاتها، وكأنها تمثل مفردة في معجم مستقل وتحمل قيمتها الثابتة سواء استخدمت في هذا السياق أو لم تستخدم .

بقيت مسألة لابد من الإشارة إليها، وهي أن عناية الناقد في أحد جوانبها ركزت على الجانب الكمي من الألفاظ، وافترض هذا في الشاعر المحدث لما يعانيه من محنة عدم معايشة اللغة في مظانها كما كان يعيشها الشاعر القديم، ومن هنا اشترط القاضي الجرجاني[379]379رواية الشعر ركناً

٣٧٨[378] ـــ الشريف المرتضى، طيف الخيال، ص ١٥.

[379]379 ـــ الجرجاني، الوساطة بين المتنبي و خصومه، ص ٢٥ .

أساسياً يساعد الشاعر في تمكنه من تحقيق إبداعه، ويتوقف الناقد عند هذه الخاصية، إذ يرى أنّ الثراء اللغوي الذي يغترف منه الشاعر يمكنه كثيراً في الإبداع، على أن هذه الخاصية ليست هي الخالقة للنص الشعري، لأن « كمية الألفاظ التي في متناول الشاعر لا تحدد منـزلته بين الشعراء، وإنما الذي يحدد مكانته الطريقة التي يستخدم بها هذه الألفاظ » ٣٨٠. [380]

إذن فالألفاظ لدى الناقد العربي تمثل قيمة مستقلة بذاتها لما تتضمنه من جمال ذاتي، ولـذلك فإنها متقدمة في الكشف عن الدلالة، وتنحصر عناية الناقد بشكلها وصياغتها، ولذا فإنّ الجرجاني يرى أن « روعة اللفظ تسبق إلى الحكم وإنما تفضي إلى المعنى عند التفتيش والكشف» [381]381.

إنَّ الألفاظ خارج سياقاتها لا تعدو أن تكون مجرد أدوات يشار بها إلى الأشياء أو الأفكار، لأنه «ليس للكلمات في ذاتها صفات أدبية خاصة، ولا توجد كلمة قبيحة أو جميلة في ذاتها، أو من طبيعتها أن تبعث على اللذة أو عدمها، ولكن لكل كلمة مجال من التأثيرات الممكنة يختلف طبقاً للظروف التي توجد فيها» ٣٨٢[382]، وهذا التصور هو ما افتقر إليه وعي الناقد العربي الذي ظل يختزل في الغالب الدلالة الجديدة التي يولدها السياق، ويضفيها على الكلمة، وكان همه الحفاظ على ثبات دلالة الكلمة بوصفها حجر الأساس في بناء القصيدة .

وما ينطبق على الكلمات بأنها لا تشتمل على خصائص تميزها عن غيرها ينطبق كذلك على اللغة ذاتها، فليست لغة من لغات البشر تتسم بخصائص شعرية وأخرى تفتقر إليها، وإنْ كان نقادنا يذهبون إلى هذا التمايز، وهذا ما نلحظه بوضوح لدى ابن جني، ولدى أبي أحمد العسكري الذي يمنح اللغة العربية ميزة أكبر في شاعريتها لكثرة تصرف العرب في النثر والنظم والخطب ٣٨٣[383]، والحق أنه لا توجد « كلمات شعرية وأخرى غير شعرية، وليست هناك « لغة شعرية » ــ أو شاعرة ــ وأخرى غير شعرية، إنما يتعامل الشاعر مع كلمات اللغة العادية لكنه لا يتعامل مع النظام العادي لهذه اللغة »٣٨٤ [384].

٣٨٠[380] ــ ريتشاردز، العلم والشعر، ص ٤٦.

[381]381 ــ الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص ٢٥.

٣٨٢[382] ــ ريتشاردز، مباديء النقد الأدبي، ص ١٩٠ .

٣٨٣[383] ــ أبو أحمد العسكري، في التفصيل بين بلاغتي العرب والعجم، ص ٢١٤ .

٣٨٤[384] ــ عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبي، ص ١١٤.

وتخضع لغة الشعر لمؤثرات خارجية تتدخل في تحديد قيمتها وجمالها سواء بسواء، ومن هذه المؤثرات خضوعها للأطوار الحضارية التي تمر بها الأمم، كما أنها تتأثر بطبيعة البيئة ان كانت حاضرة أو بادية، وقد فطن إلى ذلك ابن سلام الجمحي ففي حديثه عن لغة عدي بن زيد يرى أنها تختلف عن لغة شعراء البادية بسبب سهولتها ولينها، ويرجع ذلك إلى سكنه في الحاضرة، يقول : « وعدي ابن زيد كان يسكن الحيرة ويراكن الريف فَلانَ لسانه وسهل منطقه »٣٨٥[385]، ويفيد القاضي الجرجاني من هذه الفكرة ويعمقها ويلفتنا إلى أثر الحضارة على لغة الشعر، ويتكئ على قول الرسول الكـــريم صلى الله عليه وسلم «من بدا جفا » حيث يقول : « وترى الجافي الجلف منهم كز الألفاظ، معقـــد الكلام، وعر الخطاب، حتى إنك ربما وجدت ألفاظه في صوته ونغمته، وفي جرسه ولهجته، ومن شأن البداوة أن تحدث بعض ذلك » فتعقيد الكلام وصلابة الألفاظ تتأتى ــ أحياناً ــ بسبب البـــداوة، ولذلك فالقاضي الجرجاني يرى أن شعر عدي بن زيد الجاهلي أسلس من شعر الفرزدق ورجز رؤبة الإسلاميين، « لملازمة عدي الحاضرة وايطانه الريف وبعده عن جلافة البـــدو وجفـــاء الأعـــراب »٣٨٦. [386]

وليس الأمر مقتصراً على شاعر دون آخر إذ يتحول الأمر لدى القاضي الجرجاني إلى قانون عام تخضع فيه القصيدة لطبيعة المرحلة الحضارية التي تمر بها، ولذلك فقد أخذ الجرجاني يقارن بـــين اللغة قبل الإسلام وبعده، وبخاصة في المرحلة التي اتسعت فيها ممالك العرب، ولذلك مال الناس فيها إلى اختيار اسهل الكلام وألينه، يقول الجرجاني : ولما «كثرت الحواضر، ونـــــزعت البـــوادي إلى القرى، وفشا التأدب والتظرف اختار الناس من الكلام ألينه وأسهله » ٣٨٧. [387]

ويعي الجرجاني ــ في ضوء هذا ــ تطور اللغة ونموها بنوع الطور الحضاري الذي تجتازه، لأنه لا يمكن لها أن تنفصل عن المرحلة الحضارية التي تمر بها، بل انها على العكس « تلتحم بـــصورة مباشرة متينة بالتطور التاريخي لتكوين الإنسان عضوياً وذهنياً، كما أنها الأداة الوحيدة التي يواكـــب نضجها تكوين المجتمعات البشرية ويحدد شروط بقائها » ٣٨٨. [388]

٣٨٥[385] ــ ابن سلام، طبقات فحول الشعراء، ١/١٤٠ .

٣٨٦[386] ــ نفسه، ص ١٨.

٣٨٧[387] ــ نفسه، ص ١٨.

٣٨٨[388] ــ عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، ص ١٧.

وإذا كانت الحضارة تمثل عنصراً مؤثراً في اللغة بشكل عام، وفي لغة الشعر بشكل خــاص، فإنّ الطبع ـــ وهو سمة داخلية ـــ يمثل عاملاً تتمايز في ضوئه لغة الشعر، لأن أحوال الشعراء ـــ فيما يرى القاضي الجرجاني ـــ متباينة « فيرق شعر أحدهم، ويصلب شعر الآخر، ويسهل لفظ أحدهم، ويتوعر منطق غيره»٣٨٩[389]، ويرجع القاضي الجرجاني ذلك إلى عصر ذاتي يتصل بالطبع والخلقة، ويقيم في ضوئه قانوناً تخضع له الألفاظ مؤداه: « انَّ سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع ودماثة الكــلام بقدر دماثة الخلقة » ٣٩٠[390] وكأن لغة الشعر خاضعة لهذا القانون، ومتأثرة بمعطياته، كما أن تحديد ماهية الشعر مرتبطة بخاصية ذاتية ارتباط المعلول بعلته، لدرجة انها تحمل سمات هذه الخاصية وملامحها، فالقاضي الجرجاني يصنف لغة الشعر تبعاً لتغاير الطباع في طبقات متفاوتة غير قابلة للتداخل والتقاطع .

وإذا كان الجرجاني قد جعل الحضارة ـــ وهي مؤثر خارجي ـــ سبباً في التأثير في لغة الشعر وماهيته على السواء، كما قد جعل للطبع ـــ وهو خاصية داخلية ـــ أثره في تحديـد لغـة الـشعر وقيمتها، فإنه من ناحية أخرى يلفتنا إلى الأغراض الشعرية وأثرها في تحديد لغة الشعر مـن ناحيـة، وعلاقتها بصدق التجربة الشعرية من ناحية ثانية، ففي الغزل ـــ مثلاً ـــ يرى أن لغة الشعر ينبغي أن تتناغم مع طبيعة الغرض الشعري من حيث الرقة، فهو لا يقرن هذا بالطبع وحده، وإنمـا يـشترط الصدق، وصدق التجربة ـــ فيما يظهر لدى الجرجاني ـــ تعني عيش التجربـة نفـسها في الواقـع الاجتماعي، وينبئ الجرجاني عن ضرورة التفاعل والالتحام بين لغة الشعر والتجربة الـتي يمـر بهـا الشاعر، ولذا فإنَّ « رقة الشعر أكثر ما تأتيك من قبل العاشق المتيم والغزل المتهالك فإنْ اتفقت لك الدماثة والصبابة وانضاف الطبع إلى الغزل فقد جمعت لك الرقة من أطرافها » ٣٩١[391]وبهذا تتقاطع دماثة الطبع مع الغرض الشعري ليقود إلى الرقة من أرقى مستوياتها .

ولا يقتصر الأمر على الغزل فإنّ الأغراض الشعرية الأخرى تتفاوت في خصائصها وكيفيـة التعبير عنها، ولا يمكن أن يكون التعبير في الفخر مماثلا للاعتذار ـــ مثلا ـــ ولذلك ينصح القاضـي الجرجاني الشاعر بقوله : « فلا يكون غزلك كافتخـارك، ولامـديحك كوعيـدك، ولاهجـاؤك كاستبطائك، ولاهزلك بمنـزلة جدك، ولاتعريضك مثل تصريحك، بل ترتب كلاً مرتبتـه وتوفيـه

٣٨٩[389] ـــ الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص ١٧ .

٣٩٠[390] ـــ نفسه، ١٨ .

٣٩١[391] ـــ نفسه، ص ١٨ .

حقـــه، فتلطف إذا تغزلت، وتفخم إذا افتخرت»٣٩٢.[392] و لم يكن القاضي الجرجاني يهـــدف إلى تحديد طبيعة الأغراض الشعرية فحسب، وإنما يتحدث عن الخصائص التي تتمايز فيها لغة كل غرض عن آخر، لدرجة أن هناك تفاوتاً في أداء الألفاظ وطبيعة اللغة إزاء كل غرض شعري .

وتمثل الحرب أحد المؤثرات في لغة الشعر، فالحرب تثير الكوامن وتدفع الشعراء إلى الإبداع، وقد فسر ابن سلام الجمحي كثرة الشعر في المدينة بسبب النـــزاعات الدائرة بين الأوس والخـــزرج، ويفسر قلته في مكة لأنَّ قبيلة قريش لم يكن بينها وبين غيرها خصومة، يقول ابن سلام: « وإنما يكثر الشعر بالحروب التي تكون بين الأحباء نحو حرب الأوس والخزرج، وقوم يغيرون ويغـــار علـــيهم، والذي قلل شعر قريش أنه لم يكن بينهم ثائرة و لم يحاربوا وذلك الذي قلل شـــعر عمـــان وأهـــل الطائف »٣٩٣ [393].

ويتحدث القاضي عبد الجبار عن أثر الحرب في الفصاحة، وإذا كانت الفصاحة تتحـــدد في أحد جوانبها بالعلم، أي بمعرفة أفراد الكلمات وكيفية تضامها وتركيبها ومواقعها، إضافة إلى القدرة على تأدية هذه العلوم الضرورية، فإنّ الجانب الآخر يتركز في الجوانب الداخلية الانفعاليـــة، وتمثـــل الحرب مؤثراً يحرك طبع الشاعر، يقول القاضي عبد الجبار « إن المتعالم من حال كثير من الفصحاء أنَّ حال الحرب تحرك من طبيعة في الفصاحة، ما يتمكن معه مما لولا الحرب لم يتمكن، وهذا معلوم من حال شعرائهم فيما كانوا يوردون في هذا الحال من الشعر والكلام » ٣٩٤[394] إذ جعل حال الحرب مؤثراً في طبع المبدع، ومحركاً لمكامن الفصاحة، فكأن الفصاحة كامنة، وجاء مؤثر خارجي فـــساعد على تحريكها وإظهارها، ومن هنا يتجلى أنَّ إبداع النص الأدبي لدى القاضي عبد الجبار يحكمـــه « الطبع » بوصفه بعداً داخلياً، وهو بعد أساسي في تكوين الإبداع الأدبي وكيفية تشكيله، ويحكمه من ناحية أخرى أبعاد خارجية، وهي تمثل عوامل مساعدة في تحريك كوامن الفصاحة، وتمثل الحرب أحد هذه المؤثرات .

(4)

ولا أريد أن أخلص من الحديث عن لغة الشعر دون التحدث عن الوضوح والغموض، فلو تتبعنا الرماني في تحديده للبلاغة أو للاستعارة للاحظنا تأكيد الوضوح والإبانة ٣٩٥[395]، وإن هذين

٣٩٢[392] ــ نفسه، ص ٢٢٤ .

٣٩٣[393] ــ ابن سلام، طبقات فحول الشعراء، ١/٢٥٩ .

٣٩٤[394] ــ القاضي عبد الجبار، المغني، ٦/٢٧٧ .

٣٩٥[395] ــ الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص ٦٩، ٨٥ .

المصطلحين يتداخلان إلى حد بعيد، فكأن الإبانة الوجه الآخر للوضوح، وعلى الرغم من ذلك فــإنّ الرماني لا يجعل الإبانة هدفه الأسمى بحيث يقلل من قيمة غيرها، لأنه لا يخرج الإيجاز والقــصر عــن الأداء الفني الجميل وهما مشتملان على الغموض، كما أنَّ الغموض يفيض من ثنايا المجاز والمتشابه من الآيات القرآنية الكريمة، ولذا جاء الحديث عن ضرورة إظهار القرائن من اجل الكشف عن الدلالات .

وينبغي أن نميز بين مصطلحي « الغموض » و « التعقيد » ونلحظ أنَّ القاضي الجرجاني يعي تماماً الفصل بينهما، إذ يجعل التعقيد منحصراً في الألفاظ، ويجعل الغموض متصلاً بالمعــاني، وعلــى الرغم من أنَّ هذه القسمة ليست سليمة تماما فإنَّ بها جانبا من الصحة، لأنَّ التعقيد يتــصل بطبيعــة الصياغة اللغوية فبيت الفرزدق :

ومـــــــا مثلـــــــه في النـــــــاس إلا مملكــــــاً

أبـــــــو أمـــــــه حـــــــي أبـــــــوه يقاربـــــــه

يشتمل هذا البيت على لون من التعقيد، وتتجلى دلالته انطلاقاً من إدراك طبيعة التركيب اللغوي ذاته « فبمجرد أن تحدد عائد الضمائر في هذا البيت تكون كل المشكلة قد حلت، ويكون المعنى قد اتضح تماما » ٣٩٦[396].

ويدرك الجرجاني أن الألفاظ مستقلة لا تدل على غموض أو تعقيد، وإنما يتولدان من جراء التركيب، ففي قول الأعشى :

إذا كـــــــان هـــــــادي الفـــــــتى في الـــــــبلا

د صـــــــدر القنـــــــاة أطـــــــاع الأمـــــــير

٣٩٦[396] ــ عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص ١٨٩ .

يرى الجرجاني أن هذا البيت « سليم النظم من التعقيد، بعيد اللفظ عن الاستكراه، لا تشكل كـــل كلمة بانفرادها على أدنى العامة» ٣٩٧[397] كما أنَّ هذا البيت لا يتأتى غموضه من تعقيد الألفاظ، كما هو الحال في بيت الفرزدق سالف الذكر الذي لو حلت مشكلة الصياغة لبانت دلالة البيـــت، ولكن بيت الأعشى يختلف عنه، إذ يرجع الغموض إلى قضية خارجية تتصل بطبيعة الحال التي دعت الأعشى إلى التعبير عنها، وهذا يعني أننا خرجنا من دائرة التعقيد إلى لون الغموض الذي لا يمكن تأدية دلالته إلا بوعي بعد خارجي، وكأننا إزاء لون من التأمل، ولذلك قـــال الجرجـــاني « فـــإذا أردت الوقوف على مراد الشاعر فمن المحال عندي والممتنع في رأيي أن يصل إليه إلا من شـــاهد الأعـــشى بقوله، فاستدل بشاهد الحال وفحوى الخطاب» ٣٩٨ [398].

ويخلص الجرجاني من التمييز بين التعقيد والغموض إلى أن شعر أبي الطيب المتـــنبي لم يخـــل منهما، ولا يعد هذا عيباً من الشعر لأنه « لو كان التعقيد وغموض المعنى يسقطان شاعراً لوجب أن لا يرى لأبي تمام بيت واحد، فإنا لا نعلم له قصيدة تسلم من بيت أو بيتين قد وفـــر مـــن التعقيـــد حظهما، وأفسد به لفظهما ولذلك كثر الاختلاف في معانيه » ٣٩٩[399] فالجرجاني يخلص إلى قضية مفادها أنَّ الغموض إنما يمثل قيمة في النص الشعري، شريطة ألا يتحول الغموض إلى غاية مقـــصودة لذاتها، ولذا فهو حين يدافع عن شعر المتنبي يرى أن معاني قصائده لا تزيد على غموض غـــيره مـــن الشعراء، كما أن ألفاظه ليست معقدة تعقيد أبيات الفرزدق ٤٠٠. [400]

الإيقاع:

(1)

يمثل التكرار والتوقع الأساس الجوهري الذي يرتكز عليه الوزن والإيقاع، وقد أدرك الناقد العربي هذه الخاصية في الشعر في كون الوزن تكراراً للحركة والصوت، كما قد أدرك أثر هذا التكرار من حيث تتابع الوحدات الصوتية المنتظمة والمتتالية في الزمن كما هو الحال في البناء العروضي أو من حيث التماثل الصوتي في آخر كلمتين أو أكثر كما هو الحال في السجع، أو من حيث التكرار بصيغته الأولية التي تعتمد تكرار حرف أو كلمة أو جملة أو نحوها .

---

[397]397 لجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص ٤١٨ .

[398]398 نفسه.

٣٩٩[399] ــ نفسه، ص ٤١٧ .

٤٠٠[400] ــ نفسه، ص ٤١٩.

إن التكرار يكتنف القصيدة بأسرها، فهو ينتظمها من جهة التتابع الصوتي في التفعيلات المنتظمة في البيت الشعري، ويتأسس هذا التتابع في ضوء أسس وأصول معينة، كما أنَّ القصيدة من حيث بنيتها تمثل تكراراً من نوع آخر تتكرر فيه وحدة البيت، وتتابع الأبيات الواحد تلو الآخر في أنساق معينة فضلاً عن تماثل إيقاعي يحتوي آخر كل بيت شعري مع الأبيات التي تسبقه والتي تليه مما يعرف بالقافية، وأخيراً يحتوي القصيدة تماثل شطري البيت ـــ على وجه العموم ـــ وهذا لون آخر من التكرار .

وتتمثل صورة الإيقاع بشكل أولي بحركات منتظمة تلتئم في مجموعات متساوية ومتشابهة٤٠١[401] وهذا يعني أن هناك بعدين أساسيين يشكلان الإيقاع ويحددان طبيعته ومكوناته، وهما : الحركة والتنظيم، ففي الحركة يتحدد الجانب المادي للإيقاع، أي حركة الوحدات الصوتية في بعد زماني معين، وفي التنظيم يتحدد الجانب الذهني ٤٠٢[402] الذي يحكم العملية الإيقاعية من حيث التماثل والتوقع والمساقات، إذن يتم الإيقاع من خلال حركة مادية في إطار زماني، وتخضع هذه الحركة لعملية يمثل التكرار جوهرها، سواء تمّ ذلك بتكرار الضربات المتتابعة في الموسيقى، بكيفية تتوقعها الأذن بعد مسافات معينة من الزمن، أو يتم ذلك بتكرار الوحدات الصوتية في التشكيل اللغوي للشعر، على نحو يخضع فيه لأبعاد زمانية تتوقعها الأذن بشكل من الأشكال .

ولا يتأتى تشكيل القصيدة الشعرية دون تنظيم معين للكلمات، ومن ثم يكون بناء القصيدة زمانياً في داخل اللغة، والتي هي بطبيعتها تشكيل زماني، لأنها لا يتحقق وجودها إلا بتتابع وتوالي وحداتها الصوتية، لتتماثل إلى حد ما مع الضربات الإيقاعية للموسيقى، ولا نعدم أن نجد تأكيداً لهذا المعنى في تراثنا، فإنّ أحمد بن فارس يؤكد « أن أهل العروض مجمعون على أن لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلا أن صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم، وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة»٤٠٣[403].

إنَّ الفرق الجوهري الذي تتمايز به اللغة ـــ ومن ثم الشعر ـــ عن الموسيقى في أن الضربات الموسيقية لا تشتمل على دلالات ومفاهيم كالتي تتضمنها الكلمات، وإنما يتحقق في الموسيقى وعي

٤٠١[401] ـــ شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، ص ٥٣ .

٤٠٢[402] ـــ فؤاد زكريا، مع الموسيقى، ص ٦١ .

٤٠٣[403] ـــ أحمد بن فارس، الصاحبي، ص ٤٦٧، وانظر أيضا، الفت الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص ٢٣١، وما بعدها

عبر الإحساس والانفعال بطبيعة النغم كله، أما اللغة، على الرغم من أنها بناء صوتي زمـــاني فإنهـــا تتضمن دلالات، وتتابع وحداتها الصوتية هو الذي يتضمن دلالتها ومعانيها الخاصة بها .

وتمثل الكلمات الأداة التي يستخدمها الشاعر في خلق الإيقاع في النص الشعري، وفي خلق عالم شعري يتضمن رؤية الشاعر وموقفه من العالم والإنسان، وتتميز الكلمات بخصائصها من حيث الوقع والتأثير في القصيدة، مرة باستقلالها ومرة بتفاعلها في سياق القصيدة، وما تولده كيفية التركيب والتضام لهذه الكلمات .

ومن هنا جاء الحديث عن تأثير الكلمات سواء من جهة التشكيل الزماني الإيقاعي واقترانه بالوحدات الصوتية، أو من جهة ما تنطوي عليه هذه الكلمات من دلالات متضمنة في الوحـــدات الصوتية، أو من جهة تأثيرها في مخيلة المتلقي من تشكيل مكاني ـــ التصوير ـــ ومن شأن هذه كلها أن أن تؤثر في جملة التشكيل اللغوي للقصيدة، غير أن هناك خاصية تنفرد بها الكلمة من حيث تأثير صوتها، الذي يبلغ أقصى قوته وتأثيره من خلال الإيقاع ٤٠٤[404]، إذن فالإيقاع يتصل ببنية الكلمة ومقدار تأثيرها وتفاعلها مع غيرها من الكلمات، ولا يخضع الإيقاع لخاصية صوتية مـــستقلة عـــن الدلالة، وإنما تتحقق هذه الخاصية في ضوء تأدية دلالة يقصد الشاعر إلى إيـــصالها، لأن « موســـيقى الألفاظ لا تصدر من مجرد صوتها العاري مفصولا عن معناها»٤٠٥[405]، كما أنّ الإيقاع يعبر بكيفية ما عن موقف الشاعر، وكيفية تخليق تجربته الانفعالية وعلاقتها بالكلمات وكيفية تضامها .

ولا يعنِي هذا أنّ الإيقاع مستقل عن هذه العناصر المختلفة، بل على العكس من ذلـــك، إذ تتمثل القصيدة من خلال هذه الوحدة المتشابكة، التي يتم وجودها من خلال هذه العناصر كلـــها، .بمعنى أن هناك تفاعلاً على نحو من الأنحاء بين موقف الشاعر وتجربته الانفعالية من ناحيـــة وكيفيـــة تشكيل الإيقاع من ناحية أخرى، وهذا لا يتم إلا بتشكيل معين تتراص فيه الكلمات الـــتي يختارهـــا الشاعر وينتقيها .

ويسهم الإيقاع بشكل فاعل في تأدية دلالة جمالية تتشابك بفاعلية مع المعنى، أي انّ طبيعة الإيقاع تسهم بشكل أو بآخر في توصيل الدلالة التي لا تستطيع الكلمات أن تؤديها ولـــذا فـــإنّ « موسيقية القصيدة إنما توجد في هيكلها العام كوحدة، وهذا الهيكل يتألف من نمطين، نمط الأصوات ونمط المعاني الثانوية التي تحكمها الألفاظ، وهذان النمطان متحدان في وحدة لا يمكن انفصامها، فمن

٤٠٤[404] ـــ ريتشاردز، مبادىء النقد الأدبي، ص ١٩٢.

٤٠٥[405] ـــ محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، ص ٤٧ .

الخطأ الإدعاء بأنَّ موسيقى الشعر تنشأ من صوته المجرد بصرف النظر عن معناه الأول ومعانيه الثانوية » ٤٠٦. [406]

ويخضع الإيقاع لشبكة معقدة من التأثيرات المتشابكة، وهي التي تشكل القصيدة، وينبغي ألا يخدعنا هذا لنعطي قيمة لأي إيقاع، لأن الإيقاع ليس غاية مقصودة لذاتها، لأنه « سرعان ما يصبح الإيقاع المسرف في البساطة شيئاً مملاً تمجه النفس وخالياً من الانفعال والتأثير » ٤٠٧. [407]

وكما أن الإيقاع لا ينفصل عن موقف الشاعر وتجربته الشعرية، كذلك لا يمكن فصله عن كيفية التضام التي يتم من خلالها تشكيل القصيدة وتشكيل إيقاعها، كما ينبغي أن لانفصل ذلك كله عن خصائص اللغة ذاتها من حيث أنظمتها اللغوية ومدى تأديتها الدلالات الجمالية .

وتمثل القيمة الصوتية الجانب الأساسي في إحداث الإيقاع الشعري، بل ان «الأصوات اللغوية لا تصبح لها قيمة عروضية إلا إذا انتظمت على أساس موسيقى »٤٠٨.[408] إنّ الإيقاع ليس حركة أو تردداً غير خاضع لأي قانون أو انضباط، وإنما تكون حركته منتظمة على أساس توافق وانسجام، بحيث تتأتى الأصوات بعد مسافات زمنية، وتتحدد نسبة هذه المسافات في ضوء اعتبارات خاصة، إذن فالأصوات تمثل الأساس الجوهري في إيقاع الشعر وتمثل « مفتاح التأثيرات الأخرى بالشعر » ٤٠٩ [409].

وفي ضوء هذا لا يمكن إغفال القيمة الصوتية للغة لأنها تشتمل على أبعاد جمالية، شأن القيمة الصوتية التي تتضمنها الموسيقى، إنّ تكرار القيمة الصوتية بكيفية معينة يخرج بها من أبعادها الدلالية المحدودة إلى تأدية دلالات جمالية جديدة، و لم تكن اللغة بمفردها ــ دون هذا التركيب الإيقاعي ــ قادرة على تأديتها .

ونخلص من هذا كله إلى أن الأصوات اللغوية هي المادة التي يتشكل من خلالها النص الشعري، وانها تتسم بتضمنها دلالات، ولو لم تكن كذلك لكانت فناً زمانياً خالصاً كالموسيقى، وهذا يعني أن الوزن الشعري لا ينفصل في الحقيقة عن دلالات الكلمات، ومادام « الوزن الشعري ينبع من تآلف الكلمات في علاقات صوتية لا تنفصل عن العلاقات الدلالية والنحوية فلابد أن يستمد

٤٠٦[406] ــ نفسه، ص ٢١ ــ ٢٢ .

٤٠٧[407] ــ ريتشاردز، مباديء النقد الأدبي، ص ١٩٢.

٤٠٨[408] ــ شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، ص ٢٥ .

٤٠٩[409] ــ ريتشاردز، مباديء النقد الأدبي، ص ١٩٢.

الوزن الشعري فاعليته من أداة صياغته ذاتها أي من اللغة، وليس من مجرد محاكاة فن آخر كالموسيقى » ٤١٠[410] ومن هنا يتأتى التداخل الوظيفي بين الإيقاع والدلالة، على نحو أنَّ الإيقاع يمكن أنْ يضفي دلالات جديدة، لدرجة يصبح فيها الوزن أحد « الوسائل المرهفة التي تمتلكها اللغة لاستخراج ما تعجز عنه دلالة الألفاظ في ذاتها من استخراجه من النفس البشرية » ٤١١. [411]

ويقودنا هذا إلى التمييز بين من ينشد توصيل النص ومن يسعى إلى تشكيله، لأن الأول سيحول القصيدة إلى مجرد نظم، في حين يسعى الثاني إلى خلق نص شعري، ومن خلال هذا نلتقي بقيمة البناء الصوتي للكلمات التي يتركب منها النص الشعري، وهو تركيب إيقاعي تتشابك فيه مؤثرات عديدة، وينتزع المتلقي المعنى عبر تفاعل لا سبيل إلى تحديد كيفيته، ولذلك فإن « معنى القصيدة إنما يثيره بناء الكلمات كأصوات أكثر مما يثيره بناء الكلمات كمعان، وذلك التكثيف للمعنى الذي نشعر به في أية قصيدة أصيلة إنما هو حصيلة لبناء الأصوات » ٤١٢[412] وعلى الرغم من المبالغة الواضحة في إعطاء الصوت قيمة قصوى في تحديد المعنى، وفي كيفية تشكيل الشعر، فإنها مبالغة لا تخلو في جذورها من الصحة، وبخاصة عند من يغالي كثيراً في إعطاء الكلمة قيمة لمجرد دلالتها دون أن يكون لتفاعلها أثر في إثراء الدلالة في السياق .

إنّ الكلمة تتضمن دلالتها المعجمية خارج سياقها ومن ثم تتسم دلالتها بخصوصية في سياقها اللغوي، أما الإيقاع فإنه يؤدي إلى تعميق الدلالة وتكثيفها من ناحية، وإسهامه في إضافة دلالات لا يمكن للسياق وحده أن يحققها من ناحية ثانية، فالإيقاع إذن يسهم في التعبير عن « ظلال المعاني وألوانها بالإضافة إلى دلالة الألفاظ والتراكيب اللغوية » ٤١٣. [413]

بقي أن أشير إلى أن الإيقاع ليس خاصية تتميز بها الفنون الزمانية كالموسيقى والشعر، ولكنه يتوافر أيضا في الفنون المكانية كالرسم والنحت، والإيقاع في الأخيرين لا يخضع لحاسة السمع في التتابع والتوالي، وإنما يرجع إلى حاسة البصر التي تتأمل إحداث حركة من التكرار والتتابع البصري، فالإيقاع في الرسم ــ مثلا ــ هو « تكرار المساحات مكوناً وحدات قد تكون متماثلة أو مختلفة أو

٤١٠[410] ــ جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص ٣٧٥ .

٤١١[411] ــ نفسه، ص ٣٧٧.

٤١٢[412] ــ ارشيبالد مكليش، الشعر والتجربة، ص ٢٣ .

٤١٣[413] ــ محمد مندور، الأدب و فنونه، ص ٢٩.

متقاربة أو متباعدة، ويقع بين كل وحدة وأخرى مسافات تعرف بالفترات » ٤١٤[414] ومن الجدير بالإشارة أن الإيقاع هنا لا يرجع للسياق الزماني، لأنّ العناصر الإيقاعية في الرسم « تكون آنيـــة لا متتالية زمنية، أي أنها قد توجد جميعا في نفس الآن واللحظة » ٤١٥.[415]

(2)

وقد أدرك الناقد العربي أنّ الأساس في البناء العروضي هو تضام الوحدات الصوتية بكيفيـــة معينة، وهو بهذا يرجع جذر البناء العروضي إلى أساس صوتي، فلابـــد اذن مـــن إدراك خـــصائص الوحدات الصوتية هذه، غير أنَّ هذه الدراسة الصوتية التي يحكمها بُعد إيقاعي خارجي قد شـــغلت الناقد بوصفها معياراً شكلياً، وهو يعنى بها مستقلة عن عناصر أخرى، تحدد ماهية القصيدة وقيمتها، ففي الوقت الذي يعنى فيه الناقد بدراسة وزن القصيدة فإنه يوجه جل عنايته لتضام هذه الوحـــدات الصوتية ومقابلتها بمثالها الإيقاعي الذي لا ينبغي لها أن تخرج عليه، وإلا فإنّ عيباً سيحل بالقصيدة.

إنَّ هذه العناية لا تربط الإيقاع بالدلالة، صحيح أنَّ « للأصوات اللغوية لا تصبح لها قيمـــة عروضية إلا إذا انتظمت على أساس موسيقي » ٤١٦[416] أما علاقة هذه الوحدات الصوتية بدلالتها من ناحية، أو علاقتها بتشكيل الصورة الشعرية من ناحية ثانية، أو مدى تأديتها لمعانٍ جديدة في ضوء إيقاعها الشعري من ناحية ثالثة، فإن هذا كله لم يخطر ببال الناقد العربي على الإطلاق .

إذن فالقصيدة لا يتأتى لها وجود موضوعي إلا بالوحدات الصوتية التي انتظمت على أساس موسيقى، ومن الطبيعي أنْ تؤدي هذه الوحدات الصوتية عملاً متراكباً بالغ التعقيد، صوتياً، ودلالياً، وإيقاعياً، والمؤكد أنَّ هذه الأبعاد المختلفة ليست منفصلة التأثير والتفاعل، وإنما هي تؤدي دورها مرة واحدة في سياق واحد .

إنَّ الإيقاع الموسيقي الذي يتولد عبر التأثير والتفاعل اللذين أشرت إليهما إنما يـــؤدي دوره بتفاعله هو الآخر مع الصورة الشعرية، لأنه بها « تتحقق خاصية الشعر، وهي أن يحيل المعاني المجردة إلى امتثالات عينية تنفعل لها الحواس انفعالا لذيذاً »٤١٧[417]، و لم يكن الناقد العربي يعي هذه العلاقة المتفاعلة بين هذه الأبعاد من ناحية، وعلاقتها بالصورة الشعرية من ناحية أخرى، غاية ما في الأمر أنه شغل بالمطابقة بين الوحدات الصوتية ومثالها المعياري الذي ينبغي أن يحكم العلاقة بأسرها .

٤١٤[414] ــ عبد الفتاح رياض، التكوين في الفنون التشكيلية، ص ٩٠ .

٤١٥[415] ــ ريتشاردز، مباديء النقد الأدبي، ص ١٩٣.

٤١٦[416] ــ شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، ص ٢٥ .

٤١٧[417] ــ عبد الرحمن بدوي، في الشعر الأوربي المعاصر، ص ٧٢ .

ولقد أُقر المثال المعياري نتيجة استقراء ناقص للشعر العربي، وتثار اليوم حوله إشكالات في أنه أثبت قيماً وزنية وعروضية لنماذج شعرية، واغفل إمكانيات إيقاعية متوافرة في نصوص أخـــرى ٤١٨[418] وهذا يعني أن البناء النظري للعروضي لم يكن مستوعباً النصوص الشعرية القديمـــة، فهـــو مخالف من هذه الناحية الواقع الشعري، كما أن الدوائر العروضية التي أدت إلى فروض نظرية عـــن الأوزان الشعرية تخالف ــ هي الأخرى ــ الواقع من حيث عدد التفعيلات وكيفية تركيبها، وقـــد حاولوا تبعاً لذلك القول بأنَّ هذه الأبحر أو بعضها قد استخدمت مجزوءة وليست تامة ٤١٩[419]، غير أنَّ الخطير في هذا كله أنَّ الأمثلة المعيارية تحولت إلى أمثلة ثابتة غير قابلة للتطور والتجديد.

وتغلب النـــزعة المعيارية على الدراسات العروضية، فيما يخص بحثنا فإنَّ ابن جني يـــرى أنَّ العروض علم نعرف به صحيح الشعر من مكسوره ٤٢٠[420] ومثله ما ذهب اليه الصاحب بن عباد غير أنه أضاف إلى تأكيد معياريته مماثلته بالنحو العربي، فإذا كان النحو « معيار الكلام بها يعـــرف معربه من ملحونه »[421]421 فإنّ العروض « ميزان الكلام بها يعرف مكـــسوره مـــن موزونـــه » ٤٢٢[422]، فالعروض علم معياري يساعد على معرفة وزن الشعر، والتعرف على مـــواطن الـــصحة والخطأ في الإيقاع، شأن العروض ــ هنا ــ شأن آلة المنطق التي تعصم الفكر من الوقوع في الخطأ، ولعل القواعد الصارمة التي ألزم بها العروضيون أنفسهم تماثل إلى حد كبير ــ من حيث الجـــوهر ــ القواعد التي ألزم بها المناطقة أصولهم وحدودهم، لدرجة ترى التماثل ــ أحياناً ــ في تتبع القضية من أبسط جزيئاتها والسمو معها في تراكيب متتابعة .

وتتأسس الأصول النظرية للعروض من التمييز بين الحركة والسكون، ويصف أحد الباحثين هذه التمييز بأنه « بسيط جدا ..... ولكنها بساطة خادعة » ٤٢٣[423] وسبب ذلـــك يعـــود إلى أنَّ تراكيب هذه الحركات والسكنات قادت إلى أبنية متعددة وبالغة التعقيد والتشابك .

٤١٨[418] ــ كمال ابو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص ٣٢ .

٤١٩[419] ــ شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، ص ١٤ .

٤٢٠[420] ــ ابن جني، العروض، ورقة ١ .

[421]421 ــ الصاحب بن عباد، الإقناع في العروض والقوافي، ص ٣ .

٤٢٢[422] ــ نفسه، ص ٣ .

٤٢٣[423] ــ شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، ص ٢٩ .

وتستهوي ابن جني هذه التقسيمات معتمداً منطقه القياسي في التماثل، فإن ما يسمى شعراً لديه كل « ما وافق أشعار العرب في عدة الحروف الساكن والمتحرك » ٤٢٤[424] وكأن الفرق بين ما هو عربي وما ليس عربياً عدد هذه الحروف الساكنة والمتحركة، ثم يشرع بعد ذلك في التحـــدث عن « أنَّ شعر العرب مركب من سبب ووتد وفاصلة » ٤٢٥[425] ونحو ذلك، ليعرج بعد ذلـــك إلى الأوزان الشعرية المختلفة. ومثل هذا ما فعله الصاحب بن عباد ٤٢٦[426]، في أنهما يشتركان في هذا الضبط المعياري ومتابعة قضايا العروض العربي من ابسط جزيئاتها من الأوتاد والأســـباب والانتـــهاء بالتركيب والأوزان والقوافي .

وبما أنَّ دراسة العروض تقوم على أساس توزيع معين للأسباب والأوتاد والفواصـــل فـــإنّ علماء العروض لم يلتفتوا إلى تأسيس علم العروض على أساس مقطعي، وإنما تمّ تصنيف الشعر العربي ودراسة إيقاعه في ضوء تركيب المتحرك والساكن الذي تتكون من خلال تضامهما الأسباب والأوتاد والفواصل، ويختلف هذا الأساس عن الشعر اليوناني فإنّ موسيقاه ـــ فيما ينقل محمد مندور « تقـــوم على الكم اللغوي للمقاطع وأنواع من التنسيق الموسيقي بين تلك المقاطع المختلفة الكـــم ..... لأنَّ علماء العروض عند اليونان والرومان أقاموا موسيقى الشعر على التمييز بين ما يـــسمونه بـــالمقطع الطويل والمقطع القصير» ٤٢٧. [427]

إنّ المقطع ـــ طويلاً كان أو قصيراً ـــ له علاقة بالنبر، والنبر يؤثر على التشكيل الموسيقي، وقد يؤثر في إضفاء سمات دلالية، وبما أنّ المقطع كان مهملاً أو أنّ الناقد العربي كان يجهلـــه فلقـــد أغفلت القيمة الموسيقية والدلالية للنبر ٤٢٨[428]، كما قد أغفل تقنين تأثير التنغيم موسيقياً ودلاليـــاً، وليس من الضروري تكرار ما تحدث عنه بعض الدارسين عن المقاطع وأنواعها، وعن مواطن النبر في

٤٢٤[424] ـــ ابن جني، العروض، ورقة ١ .

٤٢٥[425] ـــ نفسه، ورقة ٣ وما بعدها .

٤٢٦[426] ـــ الصاحب بن عباد، الإقناع في العروض والقوافي، ص ٣ وما بعدها.

٤٢٧[427] ـــ محمد مندور، الأدب وفنونه، ص ٣٢.

٤٢٨[428] ـــ انظر كمال ابو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص ٢٨٩ وما بعدها . وهناك من يرى أنّ هناك تنغيماً ونبراً في التراث العربي الفلسفي، أنظر : إلفت الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص ٢٤٢ - ٢٤٨ .

هذه المقاطع وأثر ذلك في الدلالة من ناحية والبناء الموسيقي من ناحية أخرى، وسبب عدم عنايتنا بذلك لأن الناقد العربي لم يكن يعنى به، ولأن تكرار حديثه يعد من فضول القول ٤٢٩. [429]

ويمثل الوزن ضابطاً إيقاعياً، وليس له تأثير ــ في تصور القدامى ــ في معنى الشعر، أو في التأثير الدلالي بين الكلمات بعضها ببعض، لأن الوزن يمثل زينة خارجية، ويؤكد هذا المعنى أبو الحسن الرماني الذي يرى في الوزن أنه « يُحسّنُ الشعر » ٤٣٠[430] ليدل بذلك على أنه شيء آخر غير الشعر، يستقل عنه وينفصل، وتتحدد وظيفته في إضفاء هذه الزينة الكمالية عليه، ولكنها زينة هامة لديه، لأنه « لولا أنّ الوزن يُحسّنُ الشعر لنقصت منزلته في الحسن نقصانا عظيماً » ٤٣١[431]،ولذا فإنّ الوزن إنما هو مجرد ضابط إيقاعي خارجي، كما أنه من ناحية أخرى لا يستمد تأثيره من موقف الشاعر، فالإيقاع ــ والوزن أحد جوانبه ــ إنما هو مستقل في ضوء هذا التصور عن موقف الشاعر وانفعاله، وليس له تأثير داخلي في تشكيل القصيدة، لأنه ضابط خارجي، وظيفته التزيين والتمييز بين ما هو شعري وما ليس بشعري .

وإذا كان الوزن يمثل زينة خارجية، ومستقلا عن موقف الشاعر فإنه مجرد قالب تحل فيه القصيدة بما تشتمل عليه من موقف ومشاعر وانفعال، وكأن الوزن والإيقاع منفصلان عن التجربة الشعرية في حين أن «كل تجربة شعرية تفرض وزنها الخاص، كما تفرض كيفية خاصة في تشكيل الإيقاع » ٤٣٢[432] بل إنّ اختيار الشاعر للوزن إنما هو اختيار للون إيقاعي يتجاوب مع طبيعة التجربة الشعرية، ومن هنا تتأتى قيمة اختيار الوزن واستخدامه، بحيث يكون ملائماً لطبيعة المضمون، ولا يعني هذا أن هناك تطابقاً غامضاً بين الأوزان والعواطف المعينة، كما أنه ليس هناك أوزان سعيدة وأخرى حزينة[433]433 إذن فالشاعر « لا يبدأ بموضوع أو فكرة أو غرض، وإنما هو يبدأ عمله عندما

٤٢٩[429] ــ انظر : عن المقطع القصير والطويل، رمضان عبد التواب، التطور اللغوي مظاهره وعلله وقوانينه، ص ٦٢ وما بعدها، وعن النبر ص ٨٧ وما بعدها، وانظر : كمال ابو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص ٢٨٧ وما بعدها، وابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، وشكري عياد، موسيقى الشعر العربي، ص ٣٧.

٤٣٠[430] ــ الرماني، النكت في اعجاز القرآن، ص ١٠٢ .

٤٣١[431] ــ نفسه، ص ١٠٢ .

٤٣٢[432] ــ جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص ٧٧ .

433[433] ــ *Perrine , Laurence , Sound and sense , p. 168*

يهيمن عليه الإيقاع الموجه إلى التشكيل، توحي سيطرة الإيقاع على الشاعر بالخطة الأولية للقصيدة التي لا يعرف الشاعر عنها شيئاً قبل أنْ ينتهي من تشكيلها » ٤٣٤. [434]

(3)

وتلتحم القافية بوصفها لوناً إيقاعيا مع الوزن وهي لا تختلف في تركيبها عن إيقاع الـــوزن من حيث كونها أصواتاً متكررة لها نظامها وطريقتها، وهي غالباً ما تلتزم آخر البيت العربي لتكون « بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة » ٤٣٥[435].

ولا ريب أن القافية تؤدي دوراً إيقاعياً متميزاً، شرط أن لا يفهم هذا الدور على أنه الغاية والمعيار، لأنّ القافية ليست مقصودة لذاتها، قدر تأديتها وظيفة إيقاعية جمالية، بحيث تؤدي دورهـــا متناغماً مع الإيقاع الكلي للقصيدة، وحتى عند من يرى أنّ القافية «لها وظيفتها الخاصة في التطريب كإعادة « أو ما يشبه الإعادة للأصوات » ٤٣٦[436] إنما يُعنى بالجانب الشكلي من القافية، وهي عناية صوتية بحتة، وبذا تكون القافية متصلة بإيقاع الأثر على المتلقي .

وحين عرّف نقاد القرن الرابع الهجري القافية لم يختلفوا بالتزامهم بمعايير من ســـبقهم مـــن علماء العروض، وبخاصة الخليل بن أحمد الفراهيدي، وكان الجانب المعياري طاغيـــاً ومتحكمـــاً في المكونات الموسيقية، فالقافية التي يلتزم بها ابن جني هي ما جاء بها الخليل، وتتحدد « من آخر البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن » ٤٣٧[437] وهذا تحديد يعنى بالمعيار والـــضابط دون عنايته بالإيقاع .

إذن فالقافية في تصور النقاد تمثل ضابطاً معيارياً ثابتاً، تخضع فيه الأصوات لنظام صارم يتصل بكيفية معينة بإيقاع القصيدة، وتمثل ـــ في الغالب ـــ أحد الوسائل التي تميز بين قالبي الشعر والنثـــر،

٤٣٤[434] ـــ عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبي،ص ١١١.

٤٣٥[435] ـــ ابراهيم انيس، موسيقى الشعر العربي، ص ١١١ .

٤٣٦[436] ـــ رينيه ويليك، نظرية الأدب، ص ٢٠٨ .

٤٣٧[437] ـــ ابن جني، مختصر القوافي، ص ١٩ . ويرى الخليل بن أحمد الفراهيدي أنّ القافية « من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن »، ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ١/١٥١ . ويضيف ابن رشيق أنّ هذا التعريف هو الصحيح .

ولذلك عدّها النقاد أحد مكونات القصيدة ٤٣٨[438]، والأمر الذي لا ريب فيه أنّ القافية لا تنفك عن التفاعل المثمر مع الإيقاع الكلي للقصيدة، متناغمة معه ومتجاوبة وإياه، صحيح أنّ التزام القافية في قصيدة واحدة قد يحوّل جانباً من إيقاع القافية إلى لون من الرتابة المملة، والتي قد تخل ببناء القصيدة، وتفقدها جانباً من قيمتها الفنية والجمالية.

وتتأتى العناية بالقافية من ناحية أخرى لأنَّ القصيدة العربية نظمت ــ أصلا ــ لتنشد، ولذلك فإنّ المنشد والمتلقي كذلك يبغيان شدة في الإيقاع وارتكازاً يتوقفان عنده، ولذلك قيل في تبرير أهمية القافية ودورها الإنشادي أنّ « السامعين يحتاجون إلى الشعور بمواقف الوقوف والترديد » ٤٣٩. [439]

ويُعنى ابن جني عناية خاصة بالقافية، ويرى أنّ هناك تسامحاً في حشو البيت الشعري من حيث اختلافه، لكن العرب راعوا القافية ووقفوا بين أحكامها، وتتضح هذه العناية بكثرة القواعد التي أولوها للقافية، ويرجع ابن جني ذلك لأن القافية إنما تمثل مقطعاً « والمعول في أكثر الأمر عليه » ٤٤٠[440]وحين يقارن ابن جني بين السجعة والقافية يخضعها لجوانب إيقاعية متكررة من ناحية، ويخضعها من ناحية أخرى لأبعاد معيارية تتمثل في أشرفية جزء على جزء ومقدار أهميته، ولما كان الروي هو آخر صوت متكرر في القافية، وانّ الحرف الملتزم في الأسجاع هو آخر ما في تركيب الجمل النثرية المتتابعة، جاءت العناية بهما، ولذلك فإنّ «آخر السجعة والقافية أشرف في أولها، والعناية بها أمس، والحشد عليها أوفى وأهم » ٤٤١. [441]

ويذهب الجرجاني إلى توزيع القافية إلى أنواعها المعروفة : المتكاوس، والمتراكب، والمتدارك، والمتواتر، والمترادف، وهي تسميات لا تخلو من صنعة، وكان الهدف منها التقسيم والتفريع المملين، فالمتكاوس هو « كل قافية كان فيها أربعة أحرف متحركة بين ساكنيين، وهي « فعلتن » لا غير نحو قوله :

قَدْ جَبَرَ الدينَ الإلهُ فَجَبَرْ

والمتراكب : كل قافية فيها ثلاثة أحرف متحركات بين ساكنين كقول الشاعر:

٤٣٨[438] ــ عرّف الشعر قدامة بن جعفر بقوله « أنه قول موزون مقفى يدل على معنى »، نقد الشعر، ص ٦٤.

٤٣٩[439] ــ حسين نصار، القافية في العروض والأدب، ص ١٢٤.

٤٤٠[440] ــ ابن جني، المحتسب، ٣٠٢/١.

٤٤١[441] ــ ابن جني، الخصائص، ص ٨٤/١.

أنّ سـليمى والله يكلؤهـا

ضـنت بـشيء مـا كـان يرزؤهـا

والمتدارك : كل قافية وقع فيها متحركان بين ساكنين، كقول الشاعر :

ستبدي لك الأيام ما كنت جاهلا

ويأتيـك بالأخبـار مـن لم تـزوّد

والمتواتر : كل قافية وقع فيها متحرك بين ساكنين كقول الشاعر :

ألا يـا صـبا نجـدٍ مـتى هجـتَ مـن نجـد

لقـد زادني مـسراك وجـدا علـى وجـد

والمترادف : كل قافية توالى فيها ساكنان كقول الشاعر :

ودمنـة نعرفهـا وأطـلالْ ٤٤٢[442]

و لم يكن يهدف النقاد من ذلك إلى الكشف عن ربط القافية بإيقاع القصيدة، أو الكـشف عن القيمة الإيقاعية للقافية، وإسهامها في التعبير عن موقف الشاعر وانفعاله، أو إسـهامه في تأديـة الدلالة من خلال تراكب نوعي للألفاظ، بحيث يوحي لنا عن دلالات تعجز عن تأديتها الألفاظ بعيداً عن إيقاعها في ضوء وجود القافية، وعلى الرغم من هذا فإنّ الرماني يلفتنا ضمناً إلى أهمية القافية في الشعر، ويتحدث عن أهميتها وعلاقتها بالإيقاع الكلي للقصيدة، ويتم ذلك على ما يبدو من خـلال

٤٤٢[442] ـ ابن جني، مختصر القوافي، ص ١٩ - ٢٠.

علاقتها وتفاعلها مع القصيدة في إقامة الوزن من ناحية، وفي مجانستها للقوافي الأخرى في القـــصيدة الواحدة من ناحية أخرى ٤٤٣. [443]

بقي أنْ أشير إلى أن المرزباني قد تحدث عن عيوب الشعر، ويتلخص بعـــضها في عيـــوب القافية، وهي : الإقواء، والإكفاء، والإيطاء، والسناد، وتتضح المعالجة الصوتية الشكلية لهذه المظاهر المختلفة حين نتابع تحديدهم لها، فالإقواء « رفع بيت وجر بيت آخر» ٤٤٤[444] أي أنْ يكون حرف الروي مجروراً في بيت ومرفوعاً في البيت الذي يسبقه أو الذي يليه، ويضربون المثل في ذلك بقصيدة النابغة، وحكايته مع المغنية، ويشير ابن رشيق في هذا السياق إلى أنّ الإقواء « لا يكون فيه فـــتح » وينقل عن ابن جني قوله إنّ « الفتح فيه قبيح جداً »٤٤٥.[445]

واما الإكفاء فاختلاف حروف الروي ٤٤٦[446] وأما السناد فاختلاف كل حركـــة قبـــل الروي، وينقل ابن رشيق القيرواني عن ابن جني أنه قال إن السناد هو « كل عيب يحدث قبل الروي» [447]447 وينقل عن الرماني قوله إن السناد هو « اختلاف ما قبل حرف الروي أو بعـــده علـــى أي وجه كان الاختلاف بحركة كان، أو بحرف » ٤٤٨[448]، ويفصل الصاحب ابن عباد في أنَّ الـــسناد تأتي فيه « القافية مرة مردفة ومرة غير مردفة في قصيدة واحدة ... وانْ تأتي مرة مؤسسة ومرة غـــير مؤسسة في قصيدة واحدة » ٤٤٩. [449]

٤٤٣[443] ـــ الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص ٩١ .

٤٤٤[444] ـــ المرزباني، الموشح، ص ٢٤، والصاحب بن عباد، الإقناع في العروض والقوافي، ص ٨١، وابن جني، مختصر القوافي، ص ٣١ .

٤٤٥[445] ـــ ابن رشيق، العمدة، ١/١٦٥ .

٤٤٦[446] ـــ نفسه، ١/١٦٦ .

[447]447 ـــ نفسه، ١/١٦٩ .

٤٤٨[448] ـــ نفسه، ١/١٦٩ .

٤٤٩[449] ـــ الصاحب بن عباد، الإقناع في العروض والقوافي، ص ٨٢.

أما الإيطاء فالمقصود به أنْ « يقفى بكلمة ثم يقفى بها في بيت آخر » ٤٥٠[450] والملاحـــظ عنايتهم البالغة بهذا الجانب الشكلي دون التوغل عميقاً في تمثل تأثير هذه الأبعاد في الإيقاع وفي بنية القصيدة، أنها عناية شكلية خارجية، كما أنها عناية جزئية تدرس العناصر مستقلة عن بعضها .

(4)

ويلتفت النقاد إلى ما ينطوي عليه السجع من إيقاع، وماله من تأثير على المتلقي، وماله من علاقة بالدلالة، ويلتفت ابن جني بإشارته الذكية لهذه الأبعاد وهو يتحدث عن المثل المسجوع في أثناء تعرضه للحديث عن عناية العرب بالألفاظ بوصفها عنوان المعاني، فهو يكشف من هذه الناحية عن عناية العرب بالجانب الصوتي مادام للألفاظ وقعها في السمع، غير أن هذه العناية لا تقتـــصر علـــى الجانب الصوتي وحده، وإنما تتجاوزه إلى الدلالة على القصد .

ويقارن ابن جني بين نمطين من الأمثال : أحدهما مسجوع، والآخر غير مسجوع، فإنْ كان المثل « مسجوعاً لذّ لسامعه .... ولو لم يكن مسجوعاً لم تأنس النفس به » ٤٥١[451] وهذا يدل في أحد أبعاده على أن القيمة الصوتية المتكررة إنما تحقق لوناً من المتعة لدى المتلقي، فتأنس بها الـــنفس، ليكون تأثير الأصوات المتكررة فاعلاً، فتتفاعل فيه الأصوات مع الدلالة، ويـــسهمان في التـــأثير في المتلقي، ليحفظه ويستخدمه، وكأنَّ الاستخدام ـــ هنا ـــ قرين للموسيقى وللإيقاع، وليس قرينـــاً للدلالة والموقف .

إذن فالسجع يحقق وظائف فيها المتعة واللذة لدى المتلقي، كما يحقق إيناسا بالدلالـــة، إن الغاية تتمثل في تحقيق الإقناع، والوسيلة تتحدد في إيصال الدلالة إلى المتلقي، وتكون الدلالة ممتزجـــة بهذه المتعة، ويرى ابن جني أن المثل يمر بمراحل من أجل استخدامه وكثرة تداوله، فإنْ كـــان المثـــل مسجوعاً حقق لمتلقيه عبر السجعة « لذة » تدعوه لأن «يحفظه » فالسجعة حققت بعدين : أولهما : وظيفي في تأثيره في المتلقي، وتمكينه من إمتاعه بلذة، وثانيهما : ان هذا التأثير مدعاة لحفـــظ المثـــل، ولانتقال التأثير إلى الآخرين، إذن فتحقيق اللذة قاد إلى الاستئناس بالمثل، لأن المثل غير المـــسجوع لا تأنس به النفس ـــ فيما يرى ابن جني ـــ وإذا كان المثل كذلك فإنّ النفس لا تحفظه « وإذا لم تحفظه لم تطالب أنفسها باستعمال ما وضع له »٤٥٢. [452]

٤٥٠[450] ـــ المرزباني، الموشح، ص ٥ وما بعدها، وابن جني، مختصر القوافي، ص ٣٠، والصاحب بن عباد، الإقناع في العروض والقوافي، ص ٨١ .

٤٥١[451] ـــ ابن جني، الخصائص، ٢١٦/١ .

٤٥٢[452] ـــ نفسه، ٢١٦/١.

وما يصدق على المثل المسجوع يصدق على الشعر فهما يتماثلان من زاوية الاشــتراك في الإيقاع، ويركز ابن جني على كيفية علوق الشعر عند المتلقي، وسرعة حفظه إياه، شأنه شأن المثــل المسجوع ليكون الإيقاع هو الفيصل الذي يقود إلى هذه النتيجة.

ويحدث إيقاع المثل المسجوع وإيقاع الشعر لوناً من التواصل بين المبدع والمتلقي، إذ يتمكن المبدع من إيصال مضامينه إلى المتلقي وإحداث التأثير فيه، بحيث يقود هذا الأثر الداخلي إلى لذة تمتع المتلقي، وهو بالنتيجة إعجاب المضمون، بمعنى أنّ المبدع استطاع أنْ يؤدي دور المرســل الفاعــل، ويكون المتلقي المستقبل المتأثر والمنفعل بالرسالة .

ويقارن الرماني بين الفواصل القرآنية من ناحية والسجع والقوافي من ناحية أخرى، وتتمثل العناية ـــ في ظاهرها ـــ بالتماثل الصوتي بين المقاطع في الآيات القرآنية الكريمــة والأســجاع، أو التماثل بينها وبين القوافي في الشعر .

إنّ الفواصل عند الرماني « حروف متشاكلة في المقاطع توجب حــسن إفهــام المعــنى » ٤٥٣[453]، فالمشاكلة التي تنطوي على التوافق الصوتي للحروف إنما هي عناية صوتية تتأسس علــى التوقع والتكرار، ويقرن الرماني ذلك كله بالمعنى وحسن تأديته .

وإذا كان السجع يمثل إيقاعاً موسيقياً يتوقعه المتلقي في نهاية كل سجعة والتي تليها، ويترك أثرا ما في وجدانه وعالمه الداخلي فإنّ الرماني يرى أنّ السجع صناعة لفظية غايتها العنايــة بالزينــة الخارجية التي قد تخضع فيها الدلالة للإيقاع، كما حصل ذلك فعلاً في قرون تالية، ويعي الرمــاني أنَّ هذا لو طبقناه على القرآن الكريم لأفقدناه دلالته الكاملة، ومن هنا جاء التمــايز بــين الفواصــل والأسجاع، لأنَّ الألفاظ في الأولى تابعة للمعاني، غير أنّ المعاني تابعة في الثانية إلى الألفاظ ٤٥٤[454] وهذا يعني أنّ المعيار الذي نمايز فيه الفواصل عن الأسجاع إنما هو بمقدار تأديتها وظيفتها التعبيريــة، بمعنى أنّ الفواصل « موظفة توظيفا تعبيرياً في القرآن الكريم » ٤٥٥[455]كما أنّ المحسنات البديعة « لا يمكن أن تكون قيمة بلاغية في ذاتها، بل لابد أن يكون لها دور في أداء المعنى وإلا كانت عيباً وليست بلاغة، وذلك لأنها في هذه الحال تغدو جهداً مبذولاً بدون طائل » ٤٥٦. [456]

٤٥٣[453] ـــ الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص ٩٠ .

٤٥٤[454] ـــ نفسه، ص ٨٩ .

٤٥٥[455] ـــ علي عشري زايد، الصورة البلاغية عند أبي الحسن الرماني، مجلة الثقافة العربية ، طرابلس، العدد الثامن، ١٩٧٦، ص ٤٤ .

٤٥٦[456] ـــ نفسه، ص ٤٤ .

إنّ الوظيفة التعبيرية للفاصلة دفعت الرماني إلى أنْ يقرنها بالدلالة، ومن هنا جاء الحديث عن تأدية الفاصلة للدلالات أداء حسناً، وبذا تكون فواصل القرآن الكريم « كلها بلاغة وحكمة، لأنها طريق إلى إفهام المعاني التي يحتاج إليها في أحسن صورة يدل بها عليها» [457]457 .

ويرى الرماني أنّ الأسجاع تهدف إلى مجرد المشاكلة وضرورة التزامها بالحروف المتجانسة على حساب المعنى، غير أن تعميم هذا فيه إجحاف كبير، إذ ليس كل سجع يكون المعنى فيه تابعاً للفظ، وقد دفع هذا ابن سنان الخفاجي إلى الرد عليه يقول ابن سنان : « فأما قول الرماني ــ إن السجع عيب والفواصل بلاغة ــ على الإطلاق فغلط، لأنه أراد بالسجع ما يكون تابعاً للمعنى وكأنه غير مقصود، فذلك بلاغة والفواصل مثله، وان كان يريد بالسجع ما تقع المعاني تابعة له وهو مقصود متكلف، فذلك عيب والفواصل مثله » ٤٥٨.[458]

ويقسم الرماني الفواصل إلى نوعين : الفواصل التي تتجانس فيها الحروف، والتي تتقارب فيها الحروف، ويلاحظ انّ المجانسة أو المقاربة ليست في كل الفاصلة وإنما في آخر حرف فيها، فالفاصلة تتماثل إلى حد كبير مع القافية والسجعة، ويضرب الرماني للفواصل المتجانسة مثلا بقوله تعالى : « طه، مَا أَنْزَلْنَا عَلَيْكَ الْقُرْآنَ لِتَشْقَى، إلا تَذْكِرَةً لِمَنْ يَخْشَى» وقوله تعالى : « وَالطُّورِ ، وَكِتَابٍ مَسْطُورٍ »٤٥٩**[459]** فهو يؤكد ــ هنا ــ توافق الأصوات في آخر الكلمات شأنها شأن القافية في التزامها حرف الروي، كما انّ الرماني لم يحدَّ الفاصلة على غرار حدِ القافية عند العروضيين، بل يتجاوز ذلك إلى تقارب الحروف كتقارب الميم من النون في قوله تعالى: »الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ، مَالِكِ يَوْمِ الدِّين »٤٦٠[460] أو كتقارب الدال مع الباء في قوله تعالى : « ق وَالْقُرْآنِ الْمَجِيد » ثم قال تعالى : « هَذَا شَيْءٌ عَجِيبٌ» ٤٦١**[461].**

ويتحدث الرماني عن سمات الحسن التي تتميز بها الفواصل ذات الحروف المتقاربة « لأنه يكتنف الكلام من البيان ما يدل على المراد في تمييز الفواصل والمقاطع لما فيه من البلاغة وحسن العبارة » ٤٦٢ [462]وهذا يعني أنّ المعول عليه البيان وليس المجانسة، ومن هنا تأتت قيمة الفاصلة

---

[457]457 ــ الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص ٩٠.

٤٥٨[458] ــ ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، ص ١٧٣ - ١٧٤.

[459]459 سورة الطور ، أية : ١ ــ٢ .

[460]460 سورة الفاتحة ،آية : ٣ ــ ٤ .

[461]461 سورة ق ، آية : ١ .

٤٦٢[462] ـ الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص ٩١.

وبلاغتها، بخلاف القوافي التي ينبغي أن يتوافر فيها شرطان، فإنْ بطل أحدهما بطلت القافية، أولهما : الوزن، أي أنْ تكون جزءاً من إيقاع كلي يشتمل على القصيدة كلها، وثانيهما : مجانسة قافية البيت لقوافي الأبيات التي تسبقه والتي تلحقه، بمعنى أنه لا يصح أن تكون القافية في القصيدة متكونة من الحروف المتقاربة كما هو الحال في فواصل القرآن الكريم.

(5)

ويمثل التكرار قيمة إيقاعية أخرى يتكئ عليها الشاعر، غير أنّ العناية به كانت نادرة، إذ انصرف أغلب من تناولوه إلى قرنه بقضية التكرار في القرآن الكريم، وأخذوا يدافعون عن طبيعة ما ورد في القرآن من تكرار محاولين نفي هذه الصفة عنه، معتقدين أن تكرار كلمة أو جملة إنْ كان محافظاً على الدلالة نفسها يمثل عيباً يلصق بالقرآن الكريم، ولذلك أخذوا يلتمسون الحجج والأدلة من أجل نفي هذه الظاهرة عن القرآن الكريم.

ولا يخفى أنهم كانوا يدركون ما للتكرار من قيمة صوتية ـ إيقاعية، وهي تتولد بتكرار حرف أو كلمة أو عبارة، والهدف من ذلك إحداث الأثر الموسيقي، غير أن هذا ليس الهدف الوحيد، لأن التكرار مرتبط في جوهره بموقف المبدع الذي يقصد إلى تأكيد لون من المعنى، ومن هنا يتأتى التداخل الوظيفي بين تأدية الدلالة وإحداث الأثر الموسيقي بالتكرار، ويمكن القول إنّ « القاعدة الأولية في التكرار أن اللفظ المكرر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام، وإلا كان لفظية متكلفة لا سبيل إلى قبولها، كما أنه لابد أن يخضع لكل ما يخضع له الشعر عموماً من قواعد ذوقية وجمالية وبيانية» ٤٦٣. [463]

أما التكرار في القرآن الكريم فتتغاير دلالات مفرداته تبعاً لتغاير السياقات المختلفة، و لم يكن دارسوه يقصدون من هذا تأسيس تصور جديد في تغاير معنى الكلمة في ضوء السياقات المختلفة، على الرغم من أن النتيجة التي توصلوا إليها واحدة، إنما كانت الغاية ـ فيما يبدو ـ هي أن لا يكون تكرار الكلمة أو العبارة يدل على معنى واحد، وبذا يكون وروده لا مبرر له، وسيقود هذا إلى إخلال ونقص في القرآن الكريم، وبسبب هذا التأثير أخذوا يفسرون طبيعة التكرار سواء أكان حسناً أم قبيحاً.

ويميز الشريف المرتضى بين التكرار في القرآن الكريم وبين غيره من ألوان الكلام، فقد يكون التكرار في غير القرآن تكراراً للمعنى، أما في القرآن، وفي سورة الرحمن ـ على سبيل المثال لا الحصر ـ قد حسن «بالنعم المختلفة المعددة، فكلما ذكر نعمة أنعم بها قرر عليها، ووبخ على التكذيب بها

٤٦٣[463] ـ نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ٢٦٣.

كما يقول الرجل لغيره : ألم أحسن إليك بأن خولتك الأموال !! ألم أحسن إليك بأن خلصتك من المكارة ..... فيحسن منه التكرار لاختلاف ما يقرره به » ٤٦٤. [464]

وإذا كان الشريف المرتضى يعدّ هذا تكراراً وأنه يحسن لاختلاف ما يقرره به، فإنْ القاضي عبد الجبار بن أحمد له رأي آخر فهو يرى أنّ « ما يكون في سورة الرحمن من قوله تعالى : « فبأي آلاء ربكما تكذبان » فليس بتكرار، لأنه ذكر نعما بعد نعم، وعقب كل نعمة من ذلك بهذا القول، فكأنه فبأي آلاء ربكما التي ذكرهما تكذبان »٤٦٥. [465]

ونخلص من هذا أن التكرار كان يمثل غاية يسعى الناقد إلى تأصيلها، وهي متصلة بالمعنى أكثر من اتصالها بالإيقاع .

(6)

أما الضرورة الشعرية فيتجاذبها عنصران، وهما اللذان كانا السبب في إظهارهما إلى الوجود قضية متعددة الوجود، وهذان العنصران هما : النحو والعروض، والسمة التي يشترك فيهما هذان العلمان هو معياريتهما، بمعنى ان كل واحد منهما ينطوي على مجموعة من الضوابط، يراد منها ـــ في النحو ـــ صيانة الأداء العربي من الخطأ، وفي العروض، حفظ النص الشعري من انكسار الوزن .

ويولي ابن جني الضرورة الشعرية عناية خاصة ليكشف عن مقولات لغوية ونحوية، وليبرر للصيغ الصرفية والأبنية النحوية ما وقع فيها من تغير، لأنه يدرك أنّ «الشعر موضع اضطرار، وموقف اعتذار، وكثيراً ما يحرف فيه الكلم عن أبنيته وتحال فيه المثل عن أوضاع صيغها لأجله » ٤٦٦[466] ولكنه على الرغم من هذا فإنه يحاول معالجة الضرورة الشعرية في نطاق أثرها الشعري لتكون معياراً يزن فيه ابن جني أخطاء الشعراء في ضوء الشعر القديم، لأنه كما جاز أن يقيس المنثور المحدث على منثور العرب، ويقيس الشعر المحدث على شعرهم، كذلك يقيس الضرورة على ما كان عندهم « فما أجازته الضرورة لهم أجازته لنا، وما حظرته عليهم حظرته علينا »٤٦٧. [467]

وتمثل الضرورة الشعرية معياراً يتحكم في الشعر، ولا يجوز الخروج على قوانينها، وإذا كانت الضرورة على ضربين مقبولة ومرفوضة، فإنّ قبولها ورفضها لا لعلةٍ كائنة في ذاتها، وإنما لأنها كانت

٤٦٤[464] ـــ الشريف المرتضى، الأمالي، ١/١٣٣.

٤٦٥[465] ـــ القاضي عبد الجبار، المغني، ١٦/٣٩٨.

٤٦٦[466] ـــ ابن جني، الخصائص، ٣/١٨٨ .

٤٦٧[467] ـــ نفسه، ١/٣٢٣.

حسنة أو قبيحة في أشعار العرب، وينبغي أنْ نقيس شعرنا المحدث على شعرهم « فما كان من أحسن ضروراتهم فليكن من أحسن ضروراتنا، وما كان من أقبحها عندهم فليكن من أقبحهـــا عنـــدنا » ٤٦٨. [468]

ومما يؤكد أنّ القياس هو الذي يتحكم في تحديد مواطن الضرورة الشعرية أنّ ابن جني يعمم قاعدة الضرورة الشعرية ليس على أساس السماع، وإنما التزاما بقياس الشاهد على الغائب، بمعنى أنّ الشاعر « إذا اضطر جاز له أن ينطق بما يبيحه القياس وإنْ لم يرد به سمـــاع » ٤٦٩[469] ونلتقـــي في تأملات ابن جني العلمية أنْ يجذبَ أصلانِ فرعاً من الفروع، ويقرر ابن جني أن لهذا التجاذب قانوناً عقلياً صارماً، يجعل التفوق فيه لأكثرهما محافظة على أقوى الأصلين، فإذا تجاذب الشعر أمران، أحدهما : يقتضي سلامة الإيقاع، وثانيهما : يقتضي سلامة البنية الإعرابية للنص الشعري، يعطي ابن جـــني للإيقاع أهمية وتقدمة، وبهذا يكون الإيقاع وسلامته أصلاً يمكن أن يكسر من أجله أصلا إعرابيا، غير انَّ هذا يتأثر بمعيار آخر، في أثناء مقابلة سلامة البنية الإعرابية وزحاف البيـــت الـــشعري، ومـــادام الزحاف لا يكسر وزناً، فإنّ البناء الإعرابي يتحول إلى أصل لا يجوز كسره، وإنما يجوز ان تتزاحـــف التفعيلة العروضية ويتكئ ابن جني على السماع أيضاً، لأنّ العرب « لا يحفلون بقبح الزحاف إذا أدى إلى صحة الإعراب »470[470] .

بقي أن أشير إلى قضية أثارها الصاحب بن عباد وهي تتصل بالزمان وأثره، لأنّ ابن جني إذا كان فيما سلف قد تناول الزحاف في ضوء مقولاته المنطقية التي يرجع فيهـــا الفـــرع إلى أصـــوله، وتتنازع فيه الأصول ليكون الأخذ بزحاف الشعر متقدماً على ضعف زيغ الإعراب، فإنّ الصاحب بن عباد يلتفت إلى قضية ذوقية تتصل بطبيعة الزحاف، ويشير إليها إشارة عابرة، ولا يتوقف عنـــدها، ومفادها « أنّ الزحاف جائز كالأصل، والكسر ممتنع، وربما كان الزحاف في الذوق أطيـــب مـــن الأصل» ٤٧١. [471]

وعلى الرغم من أن الصاحب بن عباد لا يختلف عن ابن جني في الجذور من حيث اعتقاده بأصول وفروع، فإنه يحكم الذوق في تقبل الفرع وهو الزحاف، وان كان يقلل من ذلك، و لم يستطع تجاوز ذلك بعيداً ليقرن الزحاف أو تنوعه بموقف الشاعر النفسي، أو يشتمل على قيمة فنية في النص

٤٦٨[468] ــ نفسه، ١/٣٢٤.

٤٦٩[469] ــ نفسه، ١/٣٩٦، وابن جني، سر صناعة الاعراب، ورقة ١٩٩ .

470[470] - ابن جني، الخصائص، ١/١٣٣.

٤٧١[471] ــ الصاحب بن عباد، الإقناع في العروض والقوافي، ص٤.

الشعري، ما أريد قوله ضرورة الخروج بهذه الظاهرة من جانبها المعياري إلى آفاق فنية، لا تنفصل عن الإنسان وموقفه، وتتشابك مع مكونات القصيدة الأخرى.

الصورة الشعرية:

(1)

لا ريب أنّ للصورة عدداً من المعاني ينبغي أنْ نميز بعضها عن بعض، فقد يبدو أنَّ الصورة تعني فيما يُمدهنا به جذرها اللغوي على أنها مجرد « تصوير » على الرغم من أنّ الصورة لا تنفك في حقيقتها عن عملية تشكيل يمثل التصوير أحد عناصرها، ليقصد منه المشابهة أو التماثل، ولكنه ـــ أي التصوير ـــ ليس العنصر الوحيد والحاسم، كما أنّ الصورة من زاوية ثانية ليست مجرد تعبير ذهني يقصد منه توصيل دلالة معينة يهدف منها الإيضاح والإبانة، وليس جمع هذين العنصرين « التصوير » و « التعبير الذهني » أو امتزاجهما يمكن أنْ يولد « الصورة »، لأنّ الصورة أبعد بكثير من مجرد التصوير أو التعبير الذهني عن فكرة أو دلالة [472]472 .

كما لا يمكن دراسة الصورة على أنها مجرد زينة خارجية قصد بعناصرها أو كيفية تشكيلها مجرد إحداث الدهشة والانبهار في كيفية ترتيب مفرداتها ومكوناتها، لأن الصورة لو كانت مجرد زينة خارجية لأمكن اختزالها عن النص الشعري وتنحيتها عنه، وبذلك لا تفقد قيمتها في أنها عنصر جوهري ومكون أساسي من مكونات النص الشعري، كما أنّ دراسة الصورة بهذا الفهم تعني تحكم الأبعاد الموضوعية والعقلية في تحديد عناصرها وماهيتها، ويتركز الحديث ـــ حينئذ ـــ حول طبيعة العناصر التي تراكبت منها، وليس البحث عما تعبر عنه هذه العناصر، أو الكيفية التي تم بها تشكيلها، فمن جهة التشبيه ـــ مثلا ـــ وهو عنصر يكوّن جانبا من الصورة الشعرية تتركز العناية فيه بكيفية المقارنة بين طرفي التشبيه، ويتوقف الدرس النقدي عندهما، ليحقق الانبهار والدهشة بكيفية المقارنة وإيقاع الائتلاف بين العناصر المختلفة، أما لماذا وقع هذا الائتلاف ، وما علاقة التجربة بهذه المقارنة، والأكثر من هذا، ما هو دور الأداء اللغوي في تأدية الدلالة ؟ فهذا ما لا يهتم به من يرى أنّ الصورة مجرد زينة خارجية .

إنّ الصورة الشعرية لا يمكن لها أنْ تنفصل عن التجربة الشعرية، وإذا تأتى لها هذا فإنها لن تكون معبرة ـــ قطعا ـــ عن موقف الشاعر، ومن ثم يحدث هذا الفصل خللاً في تركيب القصيدة وتشكيلها، لأن الصورة الشعرية إنما هي ـــ تجاوزاً ـــ تشكيل لغوي يصور تجربة الشاعر، لا على نحو

472[472] *Ullmann , Language and style , p 107 .*

الإبانة والوضوح، ولكن على نحو الإشارة والإيماء ــ كما يقول الشريف المرتضى٤٧٣[473]ــ وينبغي التنويه، في هذا السياق، إلى أنّ هذا التصور لا يعني تقليلاً من شأن الوضوح والإبانة وعناية بالغموض، قدر ما أريد به تأكيد تنحية الوظيفة التوصيلية للوراء قليلاً، وتقديم التشكيل الجمالي للغة الذي تستخدم فيه الصورة لتأدية الدلالات التي يريد الشاعر تشكيلها، بل إنّ الصورة إنما تعبر عن تجربة الشاعر، وتمكنه من التعبير عن انفعاله بطريقة لا يمكن له أنْ يؤديها بغير هذه الوسيلة [474]474 .

وإذا كانت الصورة الشعرية ليست مستقلة عن التجربة، فهي من هذه الناحية ليست مستقلة عن موقف الشاعر، لأنّ الشعر يراد منه تقديم القيمة المتراكبة ببعديها الفني والمعرفي، وإنّ موقف الشاعر لا يتأتى له تأدية دوره دون امتزاج التجربة بالنص الشعري كله، من جهة الإيقاع والصورة والبناء، وبتعبير آخر إنّ القصيدة إنما هي تجربة إنسانية تتشكل في بناء لغوي، وبهذا يكون الموقف متغلغلاً في ثنايا النص الشعري، وتكون الصورة ملتحمة به .

ولا يمكن احتزاء الصورة وفك عناصرها عن طبيعة سياقها، أو دراستها مستقلة عن هذا السياق أو محاولة نثر دلالتها، لأنّ احتزاء الصورة عن سياقها يمثل تشويهاً لطبيعة الصورة والشعر على السواء، لأنّ الجزئية ــ لو اعتبرنا الصورة تجاوزاً جزئية في القصيدة ــ لا يصح دراستها مستقلة عن الكل، ولكن ينبغي دراسة الكل بجزيئاته في ضوء تفاعل مؤثر بين الكل والجزء، أما نثر الصورة الشعرية أو فصلها عن بنائها الكلي فإنه يمثل تشويها لطبيعة الشعر، وبذلك يرجع النص الشعري إلى مجرد أداء نمطي نثري .

ومن أجل تقريب هذا الفهم فإنّ الصورة ــ مثلا ــ لا تُدرس مستقلة عن الإيقاع، وكذا بقية العناصر الأخرى المكونة للقصيدة، وإن دراسة الصورة مستقلة عن تقاطعها وتفاعلها بمكونات القصيدة يقود دون شك إلى التقليل من قيمة الصورة والإيقاع على السواء، وقد يعترض معترض بأنّ هذا يضعنا أمام مشكلة بالغة التعقيد بحيث نضطر فيه أنْ ندرس مكونات القصيدة من زوايا متعددة بمدى تفاعل هذه المكونات بعضها ببعض، أقول : إنّ القصيدة الشعرية ليست عملاً سهل التشكيل، لأنها أقل ما يقال عنها إنها عالم لغوي متراكب معقد، وإنّ تحليلها ودراستها، بالقدر الذي يكشف عن عناصرها الجمالية والمعرفية، فإنه يسيء في الوقت نفسه إلى القصيدة ذاتها، وذلك بتفكيك القصيدة وإفقادها وحدتها العضوية وبنيتها الكلية .

(2)

٤٧٣[473] ــ الشريف المرتضى، الشهاب في الشيب والشباب، ص ٩٢ .

474[474] ـ *Ullmann , Language and style , p. 196*

ومن الطبيعي أنْ تنعكس آثار الوظيفة على تحديد ماهية الصورة، ففي الوقت الذي تكـــون فيه وظيفة الصورة توصيلية يراد منها إيصال المعنى للمتلقي فمن الطبيعي أنْ تتحدد الصورة بوصفها « وسيلة » تعبيرية يراد منها إيصال الفكرة، ومن هنا تخضع الصورة لكل ما تخضع له الوسيلة التعبيريـــة من عناصر حسية وعقلية تفقدها، من ثم، قيمتها الجمالية .

وحين نتابع التصورات النقدية لدى نقادنا نلحظ تأكيداً ملحاً علـــى الإبانـــة والتـــزيين، فالاستعارة ــ مثلا ــ تهدف إلى الوضوح والإبانة لدى الرماني، وتهدف إلى المبالغة لدى ابن جـــني، كما إنها تهدف إلى التزيين لدى الجرجاني وهذه التصورات قادت بعض النقاد إلى الجزم بأنّ الصورة الشعرية « طريقة خاصة من طرق التعبير أو وجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدثه مـــن معنى من المعاني من خصوصية وتأثير، ولكن أياً كانت هذه الخصوصية أو ذاك التأثير، فإنّ الصورة لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته، إنها لا تغير إلا من طريقة عرضه وكيفية تقديمه ولكنها ــ بذاتها ــ لا يمكن أن تخلق معنى، بل إنها يمكن أن تُحذف دون أن يتأثر الهيكل الذهني لمجرد للمعنى الذي تحـــسنه وتزينه » ٤٧٥[475]، ويصدق هذا الوصف لو كانت الإبانة يراد منها التوصيل الذي سيضعنا حتماً في إطار الأداء النمطي الذي لا يُعنى بتأدية الدلالات الجمالية، غير أن تمثلنا لتصور الرماني لمفهوم الإبانة في تعريف البلاغة سيتجاوز قطعا التصور الذي قلل من قيمة الصورة في التراث.

ويميز الرماني بين مصطلحي « الإفهام » و « الإبانة » إذ يمثل الأول الوظيفـــة التوصـــيلية بمفهومها اليومي المتكرر، وتتضح دلالة ذلك في أثناء تعرضه لطبيعة البلاغة، إذ « ليست البلاغة إفهام المعنى، لأنه قد يفهم المعنى متكلمان أحدهما بليغ والآخر عيي » أما الإبانة فإنّ الرمـــاني يـــذكرها في حدود بعض أقسام البلاغة وبخاصة في الاستعارة والمبالغة، فالاستعارة « تعليق العبارة على غير مـــا وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل للإبانة» ٤٧٦[476]، والمبالغة « هي الدلالة على كبر المعـــنى على جهة التغيير عن أصل اللغة لتلك الإبانة » ٤٧٧[477]، وتتضح صورة الإبانة لو قرناها بتعريـــف البلاغة ــ لدى الرماني ــ التي يتداخل فيها عنصرا التوصيل والتأدية الجمالية، لأنّ البلاغة لديه تعني « إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ » ٤٧٨[478] ومن هنا يتضح أنّ الإبانـــة لا تعـــني

٤٧٥[475] ــ جابر عصفور، الصورة الفنية، ص ٣٩٢ - ٣٣٩ .

٤٧٦[476] ــ نفسه، ص ٧٩ .

٤٧٧[477] ــ نفسه، ص ٩٦ .

٤٧٨[478] ــ نفسه، ص ٦٩ .

التوصيل وحده، وإنما تعني شيئا آخر يضاف إليه هو تأدية الدلالات الجمالية، ولذلك قرنها الرماني بالاستعارة مرة، وبالمبالغة مرة أخرى .

وفي ضوء هذا فإن الوظيفة التوصيلية لم تتأخر خلف التأدية الجمالية، و لم تتفاعل معها إلى درجة التوحد، ولكنها ــ في الأقل ــ تقف معها على قدم المساواة، وتشاركها تأدية وظيفتها المزدوجة، وعلى أية حال، فإنّ هذا التصور يقودنا إلى نتيجة يكون للتصور فيها تأثير في تغيير المعنى، وإنّ طريقة العرض وكيفية التقديم إنما هي متضمنة لدلالات جديدة، ومن أجل استكمال تصورنا ينبغي الإشارة إلى تصور الشريف المرتضى في التحديد الوظيفي للشعر الذي يتجاوز فيه التوصيل إلى تأدية الدلالات الجمالية « في الإيماء إلى المعاني تارة من بعد وأخرى من قرب » ٤٧٩[479] وهذا يعني أنّ الإيماء ليس التعبير المحدد عن الدلالة التي تعني الثبات المعجمي واستقرار المعنى، ولكنه تعبير يتأثر بتغيرات اللغة وأساليب تراكيبها على نحو من الأنحاء .

وقد يثار بأنَّ هذا يتناقض مع بعض المقولات الشائعة كمقولة الجاحظ في المعاني، التي ترى أنّ المعاني لها خاصية مشاعية، وأنّ المزية والخصوصية كائنة في التراكيب، وأحسب أنّ ما يشير إليه الرماني في تحديده للبلاغة والاستعارة والمبالغة، وما يشير إليه الشريف المرتضى من الإشارة والإيماء للمعاني، لا يقود إلى المعنى الذي أراده الجاحظ، إنّ المعنى ــ هنا ــ متأثر بتغير التراكيب، وليس معنى عاماً سابقاً للأداة والتعبير .

ولا ينكر أنّ الصورة خضعت في أحد مكوناتها ــ في التشبيه مثلاً ــ إلى ضرورة التعبير عن التشابه والتماثل، لتكون عناصر الصورة واضحة جلية لأنّ الصورة من خلال التشبيه تعني أنّ « أ » مثل « ب » وهي تختلف عن الصورة الضمنية في الاستعارة التي تعني اعتبار شيئين شيئاً واحداً، أي أن « أ » هي « ب » 480[480]وقد عني النقاد بعلاقة المقارنة بين عنصري التشبيه لأن التشبيه في العادة يعني مقارنة واضحة بين الأشياء أو علاقات تنتمي إلى العالم المحسوس481[481] ، وكانت عنايتهم متركزة بهذا الجانب الشكلي من التشبيه، ومقدار تأثيره في المتلقي، مغفلين بذلك الكيفية التي تم بها تشكيل الصورة، وعلاقة ذلك كله بتجربة الشاعر، وأحسب أنّ لقدسية القرآن الكريم في نفوس المسلمين أثراً في إغفال هذا الدرس، لأن الحديث عن التجربة إنما هو حديث عن تخليقها في أعماق المبدع، ولو نقلنا ذلك وطبقناه على القرآن الكريم فإنه من العسير على النقاد التحدث عن كيفية

٤٧٩[479] ــ الشريف المرتضى، الأمالي، ٢/٩٥ .

480[480]ــ Ullmann , Language and style , p. 180

481[481]ــ *Levin , The symantics of metaphor , p. 180*

تخليق التجربة في مَنْ أبدع القرآن، ونخلص من ذلك إلى أنّ الصورة التي عالجها النقـاد قـد تمـت دراستها وكأنها تشكيل مستقل عن تجربة المبدع، وتركزت العناية بالعلاقة بين العناصـر المكونـة للصورة من خلال تراكيبها وألوانها المتعددة، ومن ثم مدى تأثيرها في المتلقي .

ويلتفت أبو أحمد العسكري إلى أنَّ الوظيفة التوصيلية لا تحدد بلاغة الشعر، لأنَّ الوظيفـة التوصيلية تتم بتحقيق اللفظ على المعنى، ولو كان الأمر كذلك لما أضحى للمكونات الشعرية الأخرى أية قيمة، ويلتفت أبو أحمد العسكري إلى أهمية العلاقة بين اللفظ والمعنى، ولذلك فهـو يـشترط في الألفاظ أنْ « يعبر بها عن المعاني، فأحسنها ما يزيد في كشف المعنى واختصاره بأقل ما يمكـن مـن العبارة بأعذب الألفاظ وأخفها على الأسماع وأقربها إلى القلوب » ٤٨٢[482]، وعلى الرغم من العناية الشكلية بالألفاظ فإنها لا تنفصل عن الدلالة، وإنّ هناك ألفاظاً تصلح لأداء هذا المعنى، لا يمكن لغيرها أن تؤديه .

وتتحدد بلاغة الشعر لدى أبي أحمد العسكري في أربعة عناصر : اللفظ، والمعنى، والـنظم، والعرض، وإذا كان اللفظ والمعنى يتسمان بعموم اشتراكهما، فإنّ الجانب الإيقاعي ــ النظم ــ يمثل خاصية تميز الشعر عن غيره، ويضيف إليه العرض، وهو يدل على زينة خارجية، على انَّ ما تميز به أبو أحمد العسكري الصفات التي لازمت هذه العناصر، إذ اشترط في الألفاظ العذوبة، وفي المعاني قربها، وفي النظم اتساقه، وفي العرض رشاقته٤٨٣.[483]

وتتضح عناصر الوظيفة التوصيلية من الزاوية التي يراد بها إيضاح الغموض الـذي يكتنـف المشبه، إزالة هذا الغموض من خلال تشابهه وتماثله بالواضح، أو بما هو أكثر وضوحا، ويوازن الرماني بين الحسي وغير الحسي، ويرى أنّ الأول أكثر وضوحا في حين يكتنف الثاني الغموض، وتخرج علاقة المشابهة بغير الحسي في دائرة الغموض إلى الإيضاح عبر عقد المقارنة بين طرفي التشبيه، وقـد ركـز الرماني جهده على الوظيفة التوصيلية، وإنْ أشار إلى بعض الجوانب التعبيرية في أثناء تأكيـده علـى الإيضاح الحسي، ولم يقرن ذلك بأدنى علاقة بكيفية تخليق التجربة، إذ كيف يتسنى له ذلـك وهـو يستشهد بآيات من القرآن الكريم .

وتتجلى عناصر الإيضاح لدى الرماني ــ في التشبيه ــ من إخراج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه، وإخراج ما لم تجربه العادة إلى ما جرت به، وإخراج ما لا يعلم بالبديهة إلى ما يعلم بها، وإخراج ما لا قوة له في الصفة إلى ماله قوة في الصفة، وتشتمل هذه كلها على لون من ألوان الخروج

٤٨٢[482] ــ أبو أحمد العسكري، في التفضيل بين بلاغتي العرب والعجم، ص ٢١٣ .

٤٨٣[483] ــ نفسه، ص ٢١٣.

من الغامض إلى الواضح، أو إلى ما هو أكثر وضوحاً منه، وقد سبق أنْ تناولنا ذلك في الفصل الثاني من هذا البحث .

إن الإيضاح بالعناصر الحسية يقرن الصورة بشكل من الجلاء أكثر دون شك، وبخاصة في الجانب التشبيهي الذي تتحدد فيه عناصر الصورة من خلال التمثيل في أن « أ» مثل « ب »، ففي قوله تعالى : « مثل الذين كفروا بربهم أعمالهم كرماد اشتدت به الريح في يوم عاصف لا يقدرون مما كسبوا على شيء » يؤكد الرماني أنّ هذا « بيان قد أخرج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه، وقد اجتمع المشبه والمشبه به في الهلاك وعدم الانتفاع، والعجز عن الاستدراك لما فات » ٤٨٤. [484]

ومما يثير الانتباه أنّ الرماني يؤكد « اجتماع » المشبه والمشبه به في صفة يشتركان فيها، فالصفة المنتزعة من السياق بين أعمال الكافرين والرماد هي« الاجتماع » في الهلاك وعدم الانتفاع والعجز عن الاستدراك لما فات، كما أنّ الرماني يستخدم هذه الكلمة « الاجتماع » بين المشبه والمشبه به في كل الأمثلة التي استشهد بها، والاجتماع يعني التجاور والاشتراك، لا التداخل والتفاعل، وهذا يعني أن عنصري التشبيه يبقيان متجاورين، وأنّ الصفة المشتركة تنتزع من طبيعة السياق .

إنّ التأكيد على الجوانب الحسية في الصورة ليس عيباً في ذاته، على أنْ لا تتحول هذه الجوانب إلى غاية تتحكم في القيم الجمالية للصورة الشعرية بإطلاق، لأنّ لكل صورة شيئا من العناصر الحسية حتى لو كانت عاطفية أو عقلية[485]485 ، ولا يعني هذا أنّ الصورة متى خلت من التماثل والتشابه الحسيين فقدت قيمتها، والمهم في الصورة إنما يتحدد في ضوء عنصرين جوهريين : أحدهما : مقدار تعبيرها ــ أي الصورة ــ الصادق عن التجربة المتخلقة في أعماق الشاعر، وثانيهما : الكيفية التي تشكلت فيها الصورة، ولذا فإنّ الجانب الحسي الذي يطغى على الصورة الشعرية ليس مرده دائماً نزعة حسية تحاول فهم الجمال وتعمد إلى تصوره، وإنّ هذه النزعة الحسية في الجمال تخضع من ثم للحواس، كل حاسة وما يوافقها ٤٨٦. [486]

ولا يعني هذا استخدام الصور لجاهزة التي ألفها القارئ بحيث لا تعبر فيها الصورة الشعرية عن العنصرين الجوهريين اللذين تحدثنا عنهما، كما أنه ليس لزاماً ــ في الوقت ذاته ــ أنْ تتسم كل

٤٨٤[484] ــ الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص ٧٦.

485[485] ــ *Lewis , The Poetic Image P 18*

٤٨٦[486] ــ عز الدين اسماعيل، الأدب وفنونه، ص ١١٦.

صورة يقدمها الشاعر بالجدة والابتكار، لأنه يمكن أن تفقد الصورة الشعرية قوتها في التعبير بسبب التكرار، إذ تتحول من هذه الزاوية إلى عبارة مبتذلة وكلام معاد[487]487 .

وفي ضوء هذا فلن يكون التصوير الحسي عيباً في ذاته، لأنّ التصوير الحسي لا يزال دافعاً قوياً للإثارة والتأثير، ويكاد يتركز في الصورة الحسية ببعدها البصري، إذ تمثل الصورة المرئية أكثر الأنواع وضوحاً وتميزاً، وحتى في الأنواع التي تبدو لا حسية في ظاهرها فإنّ لها بعض العناصر الحسية البصرية على وجه التحديد [488]488 .

(3)

وفي الاستعارة لا تزال صورة التشبيه ماثلة من جهة الوظيفة ومن جهة التركيب بقدر من التجاوز، وإذا كانت وظيفة التشبيه ـــ كما أوضحنا ـــ تخرج بالمشبه من الغموض إلى الوضوح، أو إلى ما هو أوضح منه، معتمداً بذلك العناصر الحسية في الغالب، فإنّ هذه الوظيفة تلازم الاستعارة أيضاً، فالرماني وهو يتحدث عن الاستعارة في الآية القرآنية الكريمة « وَقَدِمْنَا إِلَى مَا عَمِلُوا مِنْ عَمَلٍ فَجَعَلْنَاهُ هَبَاءً مَنْثُورًا»٤٨٩**[489]** يرى فيها بياناً «أخرج ما لا تقع عليه الحاسة إلي ما تقع عليه حاسة »٤٩٠[490] ، وهو بهذا يرجعنا إلى صميم الوظيفة الإيضاحية في التشبيه، كما أنّ تماثلاً يؤكده الرماني على غرار ما لاحظناه في التشبيه، فهو يؤكد في التشبيه ضرورة «اجتماع» المشبه والمشبه به في صفة أو حالة، ويصرّ على استخدام كلمة « الجمع أو الاجتماع» ونلحظ في ذلك الاستعارة أيضا، غير أنّ الجمع يخرج دائما إلى المعنى لأنّ كل استعارة بليغة ـــ فيما يرى الرماني ـــ « جمع بين شيئين بمعنى مشترك بينهما يكشف بيان أحدهما بالآخر كالتشبيه » ٤٩١[491] كما أنّ الرماني يؤكد هذا من خلال أمثلته التي يؤكد فيها على المعنى الذي يجمع بين الشيئين .

ويؤكد الرماني ـــ فيما ينقله عنه ابن رشيق ـــ أنّ « التشبيه والاستعارة جميعا يخرجان الأغمض إلى الأوضح ويقربان البعيد » ٤٩٢[492]، كما أنّ الرماني يقسم التشبيه إلى حسن وقبيح

Ullmann , Language And Style , p 179 ـ487[487]

Lewis , The Poetic Image , p 18 ـ488[488]

[489]489 سورة الفرقان ، آية : ٢٣ .

٤٩٠[490] ـــ الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص ٩٠ .

٤٩١[491] ـــ نفسه، ص ٧٩ .

٤٩٢[492] ـــ ابن رشيق، العمدة، ١/٢٨٧ .

والحسن «هو الذي يخرج الأغمض إلى الأوضح فيفيد بياناً .... وشرح ذلك أنّ ما تقع عليه الحاسة أوضح في الجملة مما لا تقع عليه الحاسة، والشاهد أوضح من الغائب .... وما يدركه الإنسان من نفسه أوضح مما يعرفه عن غيره، والقريب أوضح من البعيد في الجملة، وما قد ألف أوضح مما لم يؤلف » ٤٩٣. [493]

ومن هنا جاء الحديث بأنّ الاستعارة تشبيه مختصر، أو الحديث عن الصورة الجلية، أو الصورة الضمنية، لأنّ الأولى تعد الشيء مماثلاً للآخر، في حين تعد الثانية الشيئين شيئاً واحداً، بحيث يصدق أنْ نقول إنّ الفرق بين الصورتين، أنّ الصورة الضمنية تتميز بالكثافة والتركيز بسبب التداخل والتلاحم بين العناصر المكونة لها، مما يترك أثراً في طاقتها التعبيرية وليست الصورة الجلية كذلك .

إنّ الصورة الشعرية تركيب لغوي أساساً، ويمكن أنْ يسهم في خلقها وتشكيلها التشبيه والاستعارة، كما يمكن أنْ تقدمها عبارة أو قطعة من النص الشعري تبدو في ظاهرها مجرد وصف، ولكنها في الحقيقة تنقل لنا شيئا أكثر من الانعكاس الدقيق للواقع الخارجي، كما أنّ الصورة من زاوية أخرى تعبر عن تجربة الشاعر، حيث إنّ تكرار بعض الصور لديه يمكنها أنْ تكشف عن القيم المعرفية التي يصدر عنها الأديب، وتدل في الوقت نفسه على اهتمامه وميوله وأمانيه وخوفه، وهذا يعني تلاحم الصورة بتجربة الشاعر والتعبير عنها، و لم يكن الناقد العربي يُعنى بهذه الناحية قدر عنايته بتأثير الصورة في المتلقي، كما أنّ هذه العناية فقيرة إلى درجة الإشارة فحسب، فالرماني يتحدث عن بعض الجوانب التأثيرية في الاستعارة والتشبيه تلميحاً، وإنْ كان يتحدث عن إيجاز الحذف بأنه «أبلغ من الذكر لأنّ النفس تذهب فيه كل مذهب »٤٩٤.[494]

(4)

وإذا أدركنا أنّ الاستعارة تركيب لغوي له كيفية معينة، فإنّ هذا التركيب يؤثر قطعاً في تحديد الدلالة، لأنه يخلقها، صحيح أنّ القدامى جعلوا المعاني سابقة للتراكيب، غير أنّ تغاير التراكيب يشتمل على تغاير دلالي، ويتضح هذا من خلال إلحاحهم على أنّ الاستعارة يفاد منها « التوسع » ٤٩٥[495] وهو توسع في المعنى في أحد جوانبه. ومهما قيل في هذا التوسع فإنه ليس تعبيراً في طريقة العرض وكيفية التقديم وإنما هو تغاير دلالي من حيث الجذر، وكان هذا التغاير يغفل دور المبدع ودور

٤٩٣[493] ــ نفسه، ١/٢٨٧.

٤٩٤[494] ــ الرماني، النكت في إعجاز القرآن،ص ٧٠.

٤٩٥[495] ــ الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص ٤٢٨ .

تجربته، كما كان يؤكد على جوانب معيارية تحولت بمرور الزمن إلى قوالب جامدة، غير أنّ هذا ليس الأساس الذي تشكلت فيه الاستعارة لدى الرماني ــ في الأقل ــ الذي عني بلــون مــن المزاوجــة الناقصة بين الوظيفة التوصيلية والوظيفة التعبيرية .

إنّ تشويه طبيعة الصورة إنما يتأتى من هذا المزج الناقص بين الوظيفتين، وكأنه ينبئ عن حالة من التوازن، أو لون من الوسطية، مما قاد الصورة إلى أنْ تجنح في الغالب نحو وظيفة تزيينيــة تعــنى بالجوانب الزخرفية أكثر من عنايتها بما تثيره الصورة، وبكيفية تخليقها لدى المبدع، أو تتركز العنايــة البالغة بالوظيفة التوصيلية .

إنّ اقتران وظيفة الصورة بــ « التوصيل » في أحد أبعادها يعني أنها وسيلة من وسائل الجدل والإقناع يراد منها إيصال الفكرة، والتأثير بالمتلقي، ومادام الإقناع يمثل الغاية التي تهدف الصورة إلى تحقيقها فإنه من الطبيعي أنْ تعتمد الصورة الشرح والتوضيح، وتتحول الصورة إلى أقيسة منطقية يراد منها الاستدلال والمحاجة وإيصال المعرفة، وهذا هو الذي قاد إلى اعتبار الشرح والتوضيح لا يفترقان كثيراً عن الإبانة ٤٩٦. [496]

ويصدق هذا كله لو كان المقصود من وظيفة الصورة الإفهام لا الإبانة، على النحو الــذي أشرنا إليه فيما سلف، وبخاصة لدى الرماني، وبهذا تفترق الوظيفة عن الشرح والتوضيح، لأنّ الإبانة لا تعني التوصيل مجرداً ولكنه توصيل مقترن بتأدية الدلالات الجمالية، لتنعكس آثار هذا كله في طبيعة الصورة، حتى في مجالها الحسي، وبخاصة إذا أسهمت الصورة في التعبير عن تجربة الشاعر وعبرت عن عالمه الخاص .

إن عناية الناقد تركزت على دراسة عناصر الصورة تشبيهاً واستعارة، وتركزت العنايــة في الغالب على التشبيه، لأنه ينطوي على مزيد من الوضوح بسبب استقلال عنصريه، وامكانية تمثلهما بوضوح ودون عناء، فيما لو قارنا ذلك بالاستعارة التي تتلاحم فيها الأشياء إلى حد بعيد .

و لم يقتصر الأمر على هذا بل تجاوزه إلى العناية البالغة بالجانب الشكلي للصورة ومحاولــة الكشف عن العلاقات المنطقية التي تحكم صور التشبيه والاستعارة وأنماطهما، والأكثر من هــذا أنّ عناية النقاد قد تركزت على دراسة هذه العناصر مستقلة ومنفصلة عن سياقاتها، وكأنها وحــدات لا تربطها ببنائها أدنى علاقة، ويتضح هذا من معالجات الرماني للاستعارات والتشبيهات القرآنية، أو ما يفعله ابن جنّي والجرجاني في الشعر، وتتركز حينئذ القيمة الجمالية لكل من التشبيه والاستعارة على

٤٩٦[496] ــ انظر : جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص ٣٦٨ ــ ٣٦٩، وانظر عن التوضيح والتوكيد والمبالغة : مصطفى ناصف،الصورة الأدبية، ص ٦٠، وما بعدها.

ما تنطوي عليه مستقلة بذاتها، وبهذا تحتفظ الصورة بقيمتها على الرغم من انقطاعها عـــن ســـياقها ودراستها منفصلة عنه .

ويتجاوز الناقد ذلك إلى فصل الصورة عن تجربة الشاعر وكأنّ لا علاقـــة بـــين التجربـــة والصورة، ولعل هذا ـــ في مجال القرآن الكريم ـــ متعذر لأسباب عقائدية، إلا أنّ تعميمـــه علـــى الشعراء قد قلل من قيمة الربط بين التجربة والصورة ومقدار تعبيرها عن الدوافع الداخلية للمبدع .

ولا ريب أنّ هذه العناصر مجتمعة قد قللت من دور الصورة، وجعلت دورها باهتاً، يراد منه ـــ في الغالب ـــ الإبانة، وعلى الرغم من اقتران الإبانة بتأدية دلالات جمالية، فإنّ هذه الدلالات تبقى عاجزة عن الكشف عن المكونات الجمالية مادام التصور العام يُعنى بكل هذه العوائق الـــتي تفـــصل الصورة عن سياقاتها من ناحية وعن تجربة المبدع من ناحية أخرى .

بنية القصيدة :

(1)

يمثل التكرار عنصراً أساسياً في بناء القصيدة العربية، وهو يقوم على أساس تتـــابع صـــوتي تتضام فيه الأصوات بطريقة معينة، ليكون البيت الوحدة الأساسية المتكررة التي يتشكل في ضوئها بناء القصيدة، ويقع البيت الشعري تحت تأثيرين، أحدهما : القصيدة بوصفها كلاً يشتمل علـــى تـــراص الأبيات الشعرية الواحد تلو الآخر، وثانيهما : جزئيات البيت الشعري، من حيث كونه يتألف مـــن شطرين، وتفعيلات يتضمنهما الشطران، وكأنَّ البيت الشعري يقع بين بعدين يمكن تمثيلـــهما مـــن خلال التركيب والتحليل، فمن جهة تركيب الأبيات يتشكل لدينا البناء الكلي للقصيدة، ومن جهة تحليل البيت الشعري تفكيكه إلى شطرين، والى تركيبات موسيقية في كل شطر، ولـــذا فـــنحن إزاء تكرار إيقاعي أقله المقطع في التفعيلة، وأكبره البيت الذي يتسم هو الآخر بطبيعة تكرارية في القصيدة .

إنّ أساس بناء القصيدة هو البيت الشعري الذي تتضام إليه أبيات أخرى تتالى وتتتابع، غير أنّ مجرد التتابع لا يكشف عن بناء متماسك متراص، كما أن اشتراك أبيات القصيدة بقافية واحـــدة ووزن واحد لا يدعم هذا الرأي، ولكن المهم أنّ القصيدة حين تتراكب بطريقة معينة فإنه يحكمهـــا تصور منطقي ـــ فيما يبدو ـــ فكأنّ البناء الكلي للقصيدة هو حصيلة مجموع الأبيات، ليكون كـــل بيت وحدة مستقلة بذاتها، وترتبط بالبيت الذي يسبقها والذي يليها، غير أنّ هذا الـــرابط لا يلغـــي استقلالية البيت، فتتحول مجموعة من الأبيات إلى وحدة متراصة متماسكة، أو تحول القصيدة كلها إلى بنية واحدة متراصة تتفاعل فيها الأبيات مكونة بناء القصيدة .

وفي حديثنا عن وحدة البناء ينبغي أنْ نبعد عن الأذهان وحدة الغرض الشعري لأنّ الوحدة إنما هي « وحدة الموضوع، ووحدة المشاعر التي يثيرها الموضوع، وما يستلزم ذلك من ترتيب الصور والأفكار، ترتيباً به تتقدم القصيدة شيئاً فشيئاً، حتى تنتهي إلى خاتمة يستلزمها ترتيب الأفكار والصور على أنْ تكون أجزاء القصيدة كالبنية الحية، لكل جزء وظيفته فيها، ويؤدي بعضها إلى بعض عن طريق التسلسل في التفكير والمشاعر » ٤٩٧. [497]

فليس الغرض الشعري معياراً لتحديد بنية القصيدة، وبخاصة أنّ القصيدة العربية غلب عليها تعدد الأغراض، وانّ هذا التعدد ليس مدعاة للحكم على تفكك القصيدة، لأنّ المهم أنْ تحتوي القصيدة تجربة واحدة تكتنفها من جوانبها المختلفة، وتكون بنية القصيدة معبرة عن هذه التجربة، فمعلقة امريء القيس مثلا تشتمل على موضوعات عديدة ولكنها تحتوي تجربة واحدة، تتمثل في ضوء جدلية الماضي والحاضر من ناحية، والتواصل والانفصام من ناحية ثانية ٤٩٨[498]، إذ يمثل الماضي تواصلاً لدى الشاعر من ناحيتي العشق واللقاء الجنسي، مما يجعل الشاعر يعيده ويكرره في ضوء حاضر مؤلم يمثل فيه الانفصام أبرز عناصره، فوقوفه على أطلال حبيبته انفصام، يوازيه وحدته في ليل طويل جاثم، وغربته في الصحراء في أثناء تماثله مع الذئب، كلاهما غريب في صحراء موحشة، ويعبر عن التواصل والانفصام بأنماط مختلفة وألوان متعددة، على الرغم من أن التجربة واحدة، وهي التي تسهم بفاعلية في بناء القصيدة، ومن هنا نستطيع القول إنّ بنية القصيدة ليست مستقلة عن تجربة الشاعر، تعددت الأغراض أو لم تتعدد، فتعدد الأغراض ليس مدعاة للحكم على تفكك القصيدة العربية، وبخاصة إذا أدركنا أنّ تعدد الأغراض « كان نابعاً من اختلاط التجربة الذاتية بالتجربة الجماعية، ومن امتزاج شخصية الشاعر بحياة قبيلته » ٤٩٩. [499]

وفي ضوء هذا فإنّ تعدد الأغراض في القصيدة العربية لا يعد تفكيكاً للبناء إذا كان التعدد نابعاً من ذات التجربة، لأن هناك تأثيراً فاعلاً بين التجربة والبناء، شأنه شأن التفاعل الذي تضفيه التجربة على الإيقاع والصورة، ومن الجدير بالإشارة أنّ الحديث عن البنية لا يعني إغفال الإيقاع والصورة، لأنّ البنية إنما هي محصلة هذا التفاعل المتبادل بين مقومات القصيدة وخصائصها، هذا التفاعل الذي يصب في القالب المادي الذي يتقبله المتلقي، ما أريد أنْ أخلص إليه أنّ وحدة البناء ترجع إلى وحدة التجربة، ولذا فإننا لا نعد ـــ في الشعر الحديث ـــ قصيدة ما مفككة وبخاصة أنّ

٤٩٧[497] ـــ محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص ٢٩٤.

٤٩٨[498] ـــ انظر: كريم الوائلي، الشعر الجاهلي، قضاياه وظواهره الفنية، ص ٩١ وما تلاها.

٤٩٩[499] ـــ عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ص ٣٦٨.

الشاعر يقسمها إلى مجموعات، ويفصل بين هذه المجموعات بأرقام، وعلى الرغم من هذا كله تعد هذه القصيدة متماسكة في بنية واحدة.

(2)

ويطلعنا الجرجاني على خاصية جوهرية لابد من توافرها في القصيدة ماهية وبناء، ففي العلاقة بين القصيدة والمتلقي يبعد الجرجاني أنْ يؤدي الشعر دور الفلسفة أو المنطق، بل ينأى بالشعر عن أي لون من ألوان الخطابية، ويخضع في حكمه هذا إلى ذاتية تتصل بالمتلقي لأنّ الشعر «لا يحبب إلى النفوس بالنظر والمحاجة، ولا يحلى في الصدور بالجدال والمقايسة، وإنما يعطفها عليه القبول والطلاوة، ويقربها منها الرونق والحلاوة، وقد يكون الشيء متقناً محكماً، ولا يكون حلواً مقبولاً، ويكون جيداً وثيقاً، وإنْ لم يكن لطيفاً رشيقاً»٥٠٠[500]، إنّ هذا النص على الرغم من أنه يتصل اتصالاً مباشرا بماهية الشعر فإنه يتصل من ناحية أخرى ببنية القصيدة ذاتها، لأن رفض الترتيب المنطقي في إيصال النص الشعري يعني رفض الصنعة الهندسية في إحكام بنية القصيدة، إذ ليس هناك معيار يحكم هذا الترتيب .

وهذا يدل على أن القصيدة لا تعني مجموع تتابع الأبيات وتواليها، وإنما يعني وحدة تشمل عناصرها، ونسيجاً يلم مكوناتها، ولذلك رأينا الجرجاني يرى تفاوتاً في بنية القصيدة وتغايراً في نسيجها إذا اختلفت بعض الأبيات في أسلوبها، ويرى أنّ للشاعر طريقته الخاصة في الأداء، فشاعر مثل أبي تمام قد يحيد عن أدائه حين « يختلجه الطبع الحضري فيعدل به متسهلاً، ويرمي بالبيت الخنث، فإذا انشد من خلال القصيدة وجد قلقاً نافراً عنها، وإذا أضيف إلى ما وراءه وأمامه تضاعفت سهولته فصارت ركاكة » ٥٠١[501] وهذا يعني أن هناك تلاحماً بين أبيات القصيدة، ولذلك لاحظنا الجرجاني يؤكد ضرورة تفاعل البيت الشعري بما يسبقه وما يلحقه، وانّ وجود بيت نافر في القصيدة قد يؤدي إلى ضعف البناء كلما حاولنا إضافته إلى أبيات القصيدة .

وفي الوقت الذي نرى فيه هذا الإلحاح على تماسك القصيدة وتلاحم أبياتها، نرى في الوقت نفسه تأكيدا على البيت الشعري واستقلاله وانفراده، ودلالته بذاته على المعنى كاملا، ولذا عيب على امرئ القيس مثلا قوله :

٥٠٠[500] ــ الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص ١٠٠ .

٥٠١[501] ــ نفسه، ص ٢٢ .

فقلـــــــتُ لــــــه لمـــــا تمطّــــــى بـــــــصلبه

وأردف أعجـــــــــازاً ونـــــــــاءَ بكلكـــــــــلِ

ويرى المرزباني أنّ الشاعر لم يشرح هذا إلا في البيت الثاني « فصار مضافاً اليه متعلقاً به ... لأن خير الشعر ما لم يحتج بيت منه إلى بيت آخر » ٥٠٢[502]، ولا يعني هذا أنّ القصيدة تخلو مـــن وحـــدة تجمعها، وإنما تمثل وحدة البيت المحور الذي تتأسس في ضوئه القصيدة، بل انَّ المرزباني يذهب بعيداً في تصوره هذا، فيرى أنّ « خير الأبيات ما استغنى بعض أجزائه ببعض إلى وصول القافية مثل قوله :

اللهُ انجـــــــــحُ مــــــــا طلبــــــــتَ بـــــــــه

والــــــبرُ خــــــير حقيبــــــة الرَحــــــلِ٥٠٣ [503]

ويرى المرزباني أن الشطر الأول مستقل بمعناه عن الثاني، ولكنه، هو الآخر، لا يخلو من عيب كـــون الشطر الثاني معطوفا بحرف عطف «وما ليس فيه واو عطف أبلغ وأجود » ٥٠٤[504] ومن الغريب أن تكون جودة البيت وبلاغته قرينة هذا الترتيب الشكلي الذي يستقل فيه كل شطر عن آخر، حتى ولو كان الجامع بينهما حرف عطف.

ويتفق أبو أحمد العسكري مع المرزباني في فهمه هذا، ويرى أنّ « خير الشعر ما قام بنفـــسه وكمل معناه في بيته، وقامت أجزاء قسمته بأنفسها، واستغنى عن بعضها لو ســـكت عـــن بعـــض ».٥٠٥[505] ويستشهد كلاهما بقول النابغة الذبياني :

٥٠٢[502] ــ المرزباني، الموشح، ص ٣٦ .

٥٠٣[503] ــ نفسه، ص ٣٦.

٥٠٤[504] ــ نفسه، ص ٣٦ .

٥٠٥[505] ــ أبو أحمد العسكري، المصون في الأدب، ص ٩ .

ولـــــــــــستَ بمـــــــــــستبقٍ أخـــــــــــا لا تلّمـــــــــــه

علــــــــــى شــــــــــعثٍ، أيّ الرجـــــــــــال المهـــــــــــذبُ

ويرى أبو أحمد العســـكري أنّ الشطر مســـتقل في معناه عن العجز « فلســـت بمستبق أخا لا تلمه، كلام قائـــم بنفسه، فإن زدت فيه « على شعث » كان أيضا مستغنياً، ولو قلت « أي الرجـــــال المهذب » وهو آخر البيت مبتدئاً به كمثل أردته، كنت قد أتيت بأحسن ما قيل فيه»٥٠٦. [506]

وفي ضوء هذا تمثل وحدة البيت الشعري أساسا تبنى في ضوئه القصيدة، كمـــا أنّ وحـــدة البيت تتأتى في أحد جوانبها من شطرين مستقلين، وإذا كانت القصيدة العربية تتـــأثر في تركيبـــها وبنيتها بمفهوم وحدة البيت فإنّ هذا لا يعني أنّ الأبيات « تضل مفردة لا صلة بينـــها ولا تنـــسيق » ٥٠٧[507] لأننا يمكن أن نقيس القصيدة في ضوء هذا التصور على البيت، فعلى الرغم من دعوة النقاد إلى ضرورة استقلال شطري البيت فإنّ هذا لا يلغي وحدته، كذلك القصيدة فهي تتكون من عـــدة أبيات، وكل بيت يمثل وحدة مستقلة، وهي على الرغم من ذلك تتفاعل أبياتها بعضها ببعض، آخذين بنظر الاعتبار الأسس والضوابط الصارمة التي فرضها النقاد على طبيعة البيت الشعري وكيفية بنائه .

(3)

ولم يقتصر النقد على العناية البالغة الجزئية بالبيت الشعري، سواء أكان مستقلاً، أم متفاعلاً مع ما يسبقه، أو ما يلحقه من أبيات، وتتجلي العناية ـــ هنا ـــ بوحدات القصيدة وبنائها الكلـــي، ولابد في هذا السياق من التعرض لتصور ابن قتيبة في بناء القصيدة، وهو تصور تحكمه مقولات عقلية ترد الكثرة والتنوع والتعدد إلى وحدة ذات طابع شبه منطقي، فهو يؤسس بنية القصيدة انطلاقاً مـــن المكان، ويتطور بها وفق مسببات منطقية تقود إلى نتائج تتوقف في النهاية عند المديح الذي يقود هو الآخر إلى الجائزة والمكافأة التي يحصل عليها الشاعر.

إن المكان يمثل مثيراً يدفع الشاعر ـــ في تصور ابن قتيبة ـــ إلى ذكر آهليه، ومن ثم الانتقال إلى التحدث عن حبيبته وذكرياته معها، فهو انتقال من العام إلى الخاص، أي الانتقال من المكان إلى

٥٠٦[506] ـــ نفسه، ص ٩، والمرزباني، الموشح، ص ٣٦.

٥٠٧[507] ـــ عز الدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص ٣٦٥

عموم قاطنيه، ثم الانتقال إلى أخصهم وهي حبيبة الشاعر، يقول ابن قتيبة : « إن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها، .... ثم وصل ذلك بالتشبيب فشكا شدة الوحدة وألم الفراق وفرط الصبابة والشوق » ٥٠٨. [508]

وإذا كان ذكر الديار أمسى « سببا لذكر أهلها الظاعنين عنها » فإنّ التشبيب بالحبيبة يصبح هو الآخر سببا « ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه، لأنّ التشبيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل، وإلف النساء، فليس يكاد أحد يخلو من أنْ يكون متعلقاً منه بسبب، وضارباً منه بسهم، حلال أم حرام »٥٠٩. [509]

إنّ المؤثر الخارجي متمثلاً في المكان وفي قاطنيه صار مثيراً يدفع إلى التعبير الشعري، وإنّ النص الأدبي يتحول إلى مؤثر في المتلقي لاستمالة قلبه وإصغائه للقصيدة والشاعر، ويمكن قياس الأمر ذاته على وصف الرحلة والمديح فإنّ الشاعر إذا علم أنه قد «استوثق من الإصغاء اليه، والاستماع له، عقب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره، وشكا الغضب والسهر، وسرى الليل وحر الهجير، وانضاء الراحلة والبعير، فإذا علم أنه قد أوج على صاحبه حق الرجاء وذمامة التأميل، وقرر عنده ما ناله من المكاره في المسير، بدأ في المديح فبعثه على المكافأة، وهزه للسماح، وفضله على الأشباه وصغر في قدره الجزيل »٥١٠. [510]

إنّ الغاية تتحول إلى سبب يولد غاية أخرى تتوقف في نهايتها السلسلة المنطقية من التعاقب السببي التي تنتهي بالمديح الذي يجني فيه الشاعر المكافأة، إنّ الغاية النهائية من هذا كله غاية نفعية «تربط الأفعال جميعها بغاياتها العملية، ومؤداها الأخير هو المصلحة المادية »٥١١. [511]

إنّ بنية القصيدة عند ابن قتيبة تكتنفها وحدة منطقية « وليست الوحدة المنطقية إلا جزءاً ضئيلاً من الوحدة التي يلزم وجودها في الشعر الرفيع، إن الشاعر أحياناً قد يضحي بهذه الوحدة

٥٠٨[508] ــ ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ١/٧٤ ــ ٧٥.

٥٠٩[509] ــ نفسه، ١/٧٥.

٥١٠[510] ــ نفسه، ١/٧٥.

٥١١[511] ــ شكري عياد، جماليات القصيدة التقليدية بين التنظير والخبرة الشعرية، مجلة فصول، ع ٢ / ١٩٨٦ ص ٦١.

المنطقية لأنه قد يعيش تجربته أو جزءاً من تجربته على مستوى شعوري لا يستطيع أنْ يبلغه المنطـــق » ٥١٢. [512]

و لم يقتصر ابن قتيبة على هذه الوحدة المنطقية في تتابع وحدات القصيدة ولكنـــه اشـــترط توازناً منطقياً بين هذه الوحدات، فالشاعر المجيد لديه « من سلك هذه الأساليب، وعدل بين هـــذه الأقسام، فلم يجعل واحداً منها أغلب على الشعر، و لم يطل فيمل السامعين، و لم يقطع وبالنفوس ظمأ إلى المزيد » [513]513 ومن الواضح أنّ المتلقي يمثل غاية الشاعر، في كلا الأمرين، ســـواء في تتـــابع الأقسام أو في توازنها، وعندها يصح أن نقول مع أحد الباحثين إن ابن قتيبة قد ذهب إلى « الأخـــذ بالوحدة النفسية عند المتلقي، أي قدره الشاعر على جذب انتباه السامع أولاً ليضعه في جو نفـــسي قابل لتلقي ما يجيء بعد ذلك»٥١٤[514].

وليس غريباً ــ من هذه الزاوية ــ أنْ تقود هذه المعالجة المنطقية الصارمة إلى موقف يلزم به الشاعر ما أقره له أقسام بنية القصيدة التي يقول فيها : « وليس لمتأخر الشعراء أنْ يخرج عن مـــذهب المتقدمين في هذه الأقسام، فيقف على منـــزل عامر، أو يبكي عند مشيد البنيان، لأنّ المتقدمين وقفوا على المنـــزل الداثر، والرسم العافي، أو يرحل على حمار أو بغل ويصفهما، لأنّ المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير .أو يَرِدُ على المياه العذاب الجواري، لأنّ المتقدمين وردوا على الأواجـــن الطـــوامي، أو يقطع إلى المروج منابت النرجس والآس والورد، لأنّ المتقدمين جروا على قطع منابت الشيح والحنوة والعرارة»٥١٥ [515].

واستكمالا لهذا التصور أود الإشارة إلى أنّ ناقداً يؤكد أنّ ابن قتيبة « يحتفظ مـــن الثقافـــة القديمة بملامح رئيسية، أولها : أنه لا يزال يفترض في الشعر أن يكون إنشاء على الرغم من شـــيوع التدوين في عصره ..... وثانيها : أنه لا يزال يتمسك بالعناصر البدوية في القصيدة ولاسيما الوقـــوف على الأطلال ووصف الراحلة .... وثالثها : كثرة الانتقالات، و لم تفلح الروابط التي افتعلها ابن قتيبة بين الأجزاء في إظهار أي نوع من الوحدة، يمكن أن يسوغ اعتبار القصيدة عملاً واحداً » ٥١٦ [516] .

٥١٢[512] ــ محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، ص ١٢٦

[513]513 ــ ابن قتيبة، الشعر واشعراء، ١/٧٥ ــ ٧٦ .

٥١٤[514] ــ إحسان عباس، تاريخ النقدالأدبي عند العرب، ص ٣٢.

٥١٥[515] ــ ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ١/٧٦ ــ٧٧.

٥١٦[516] ــ شكري عياد، جماليات القصيدة التقليدية بين التنظير والخبرة الشعرية، ص ٦١.

وإذا كان ابن قتيبة قد فتت وحدة القصيدة إلى أجزاء تربطها ببعض روابط منطقية، فـإنّ الحاتمي تتحول لديه القصيدة إلى بنية متراصة متلاحمة تشبه الكائن الحي، فهو يرى أنّ القصيدة «مثلها مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر وباينـه في صـحة التركيب غادر بالجسم عاهة تتخون محاسنه وتعفي معالم جماله »٥١٧[517]، ويقترب تصور الحاتمي من تصور افلاطون حين « أبرز التشابه بين وحدة الكلام والوحدة العضوية في الأحياء » ٥١٨ [518].

وعلى الرغم من الأهمية البالغة لتصور الحاتمي في بنية القصيدة فإنّ بعض الدارسين يقلل من أهميته لأنه يرى أن وحدة القصيدة لدى الحاتمي « وحدة عضوية لا تؤدي معنى النمو، وإنما تـؤدي معنى التكامل والاعتدال والانسجام » ٥١٩.[519] ولعل الذي دفع الناقد إلى ذلك ما قرّ في ذهنه من تصور الوحدة العضوية في النقد الغربي وبخاصة لدى الرومانسيين، وما أثارته تصورات كولردج على وجه التحديد ٥٢٠. [520]

ويرى الجرجاني أنّ تصميم القصيدة العربية يتكون من ثلاث وحـدات جوهريـة هـي : الاستهلال، والتخلص، والخاتمة، وتمثل هذه الوحدات إطاراً خارجيا يحكم بناء القصيدة، ومن الطبيعي أنْ يتفاوت الشعراء بمقدار أصابتهم بكيفية الاستهلال والتخلص والوصول إلى الخاتمة، وهذا يعني أن بناء القصيدة يتصل من ناحية بمدى الوشائج بين الأبيات وعلاقتها بعضها ببعض، ويتصل من ناحيـة ثانية بالعلائق بين وحدات القصيدة، فالشاعر المجيد لدى الجرجاني هو الذي « يجتهـد في تحـسين الاستهلال، والتخلص، وبعدهما الخاتمة، فإنها المواقف التي تستعطف أسماع الحضور وتـستمليهم إلى الإصغاء، و لم تكن الأوائل تخصها بفضل مراعاة » ٥٢١.[521]

ومن المفيد الإشارة إلى هذا التلازم المنطقي الذي ينبغي أن يتقدم فيه الاسـتهلال، ويتبعـه التخلص، ومن ثم تأتي الخاتمة، وكأنّ هذا التتابع في بناء القصيدة له آثاره الفاعلة في المتلقي، وكالعادة فإنّ النقاد لم يلتفتوا إلى علاقة هذه العناصر بتجربة الشاعر، قدر حديثهم عن تأثيرهـا في المتلقـي،

٥١٧[517] ــ ابن رشيق، العمدة، ٢/١١٧ .

٥١٨[518] ــ انظر : مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص ٤٣١.

٥١٩[519] ــ إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص ٢٥٧ .

٥٢٠[520] ــ انظر : مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربيةفي اللغة والأدب، ص ٤٣٣، ومحمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، ص ١١٨، وما بعدها.

٥٢١[521] ــ الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص ٤٨.

ولذلك تركزت العناية بها من هذه الناحية، فهي«تستعطف أسماع الحضور، وتستمليهم إلى الإصغاء »، ويبدو أن هناك تماثلاً بين القصيدة والخطبة، يتضح في الاستهلال والخاتمة، ويتضح أكثر في تماثـل الإلقاء وإنشاد القصيدة أمام حضور يسمعون ويصغون، كما أنّ هذه الوحدات تذكرنا ــ ولو على نحو الإشارة ــ بالوحدات التي اشترطها أرسطو في الشعر المسرحي .

ولعل الذي يؤكد ما سلف أنّ الجرجاني نفسه يؤكد أنّ السابقين لم تغنـهم كـثيراً هـذه الوحدات التي ينبغي أن تنطوي عليها القصيدة، ويظهر أنّ العناية بها جـاءت متـأخرة، وأخـذت بالظهور والتبلور مع الشعر المحدث، ولذا فهو يرى أنّ البحتري ــ مثلاً ــ حذا حذو القدامى إلا في الاستهلال، « فإنه عني به فاتفقت له فيه محاسن، فأما أبو تمام والمتنبي فقد ذهبا في الـتخلص كـل مذهب، واهتما به كل اهتمام، واتفق للمتنبي فيه خاصة ما بلغ المراد وأحسن وزاد »522[522].

أما بناء القصيدة لدى الشريف المرتضى فيخضع إلى عنصرين : أحدهما : كمي يتمثـل في عدد أبيات القصيدة، إذ يستحسن الشريف المرتضى قصيدة أبي نواس التي مطلعها :

يـــــا منـــــــة امتنـــــــــها الـــــــــسكرُ

مـــــا ينقـــــضي مـــــني لهــــا الـــــشكرُ

لأنّ هذه القصيدة دون العشرين بيتا ٥٢٣[523]، وثانيهما : كيفي، لأنّ الشاعر في هذه القصيد«قـد نسب في أولها، ثم وصف الناقة بأحسن وصف، ثم مدح الرجل الذي قصد مدحه واقتضاه حاجتـه، كل ذلك بطبع يتدفق، ورونق يترقرق، وسهولة مع جزالة » ٥٢٤[524]، وتذكرنا هـذه الوحـدات بالأقسام المنطقية التي اشترطها ابن قتيبة في بناء القصيدة .

ويعيب الصاحب بن عباد ــ متبنيا رأي ابن العميد ــ كثيراً من الشعراء لأنهـم «لـيس يدرون كيف يجب أنْ يوضح الشعر ويبتدأ النسيج » ومن أجل تجاوز هذا يرى أنّ على الشاعر « أن

522[522] ــ نفسه، ص ٤٨ .

٥٢٣[523] ــ الشريف المرتضى ، الأمالي، ١/ ١٩٧ ــ٢٨٠

٥٢٤[524] ــ نفسه، ١/١٧٩، ومن الجدير بالإشارة أنّ الشريف المرتضى، وهو الشاعر، لم يعمد إلى تطبيق هذا المعيار الكمي في بناء القصيدة على شعره .

يتأمل الغرض الذي قصده، والمعنى الذي اعتمده، وينظر في أي الأوزان يكون أحسن استمراراً، ومع أي القوافي يحصل أحمد اطراداً، فيركب مركباً لا يخشى انقطاعه به والتياثه » ٥٢٥. [525]

إنّ بنية القصيدة تخضع في هذا السياق لتصور أولي وفكرة مسبقة، ويتحكم في تكوينها الغرض الشعري والمعنى الذي يريد الشاعر إيصاله، ويمثل هذا العنصر الثابت الذي ينبغي أنْ يتحكم في ضوئه شكل خارجي يتناغم معه، ويتمثل هذا بالوزن والقافية، ويتضح بهذا التصور مقدار الإحكام المنطقي الذي يجعل البناء صورة تتكامل في ذهن الشاعر، ثم يسعى إلى تنفيذه في وزن وقافية، مما دفع أحد النقاد إلى القول : إنّ « على الشاعر أنْ يحضر المعنى في نفسه نثراً، ثم يبني عليه الشعر بأن يلبسه ألفاظا أخرى ويضع له القوافي الموافقة والوزن المناسب » ٥٢٦[526]، وهو بهذا يشير إلى الكيفية التي يتم بها بناء القصيدة عند ابن طباطبا٥٢٧. [527]

إنّ محاولة الصاحب بن عباد تتسم بالبساطة، ولكنها على الرغم من ذلك تنبئ عن عناية ما بكيفية تشكيل القصيدة لدى الشاعر، ومقدار أثر ذلك في الوزن والقافية، وكان الأجدر به ألا يجعل الوزن والقافية يخضعان للغرض والمعنى، وإنما يخضعان للتجربة الشعرية، ليكون تشكيل القصيدة كله تعبيراً عن هذه التجربة .

بقي أن أشير إلى أنّ الصاحب بن عباد يؤكد شأنه شأن الجرجاني ٥٢٨[528] على حسن المطالع، ولكن الصاحب بن عباد يجعلها متأثرة بمقومات ذوقية، فهو ينقل عن ابن العميد أنّ شاعراً انشده في يوم نيروز قصيدة افتتحها بالقبر، فتطير من افتتاحه هذا، وتنغص اليوم من أجله ٥٢٩. [529]

٥٢٥[525] ــ الصاحب بن عباد، الكشف عن مساويء المتنبي، ص ٢٢٩.

٥٢٦[526] ــ نفسه، ص ٢٢٩ .

٥٢٧[527] ــ انظر : ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص ٤٣.

٥٢٨[528] ــ الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص ١٥٨ .

٥٢٩[529] ــ الصاحب بن عباد، الكشف عن مساويء المتنبي، ص ٢٢٩.

الفصل الرابع

المقياس الجمالي

القيمة:

(1)

لم يَنَلْ اقتران القيمة الجمالية بالخير والأخلاق عناية كبيرة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، بخلاف التصور المضاد الذي ينفي هذا الاقتران، ويُعنى بالجوانب الشكلية للقصيدة في تحديد القيمة، ويقلل من شأن المعطيات الخارجية، ويظهر أنّ الفهم الخاص للآيات القرآنية الكريمة والأحاديث النبوية الشريفة التي تناولت الشعر قد ساعد على تعميق التصور الذي يفصل بين القيم الجمالية والقيم الدينية والأخلاقية، فالآيات القرآنية المكية ٥٣٠[530] التي تعرضت للشعر كانت في موضع دفاع، فهي تنفي عن الرسول صلى الله عليه وسلم صفة الشعر، وتنفي عن القرآن الكريم أنْ يكون شعراً، أما الآيات المدنية ٥٣١[531] فإنها تميز بين الشاعر الصالح والشاعر الطالح، فالأول: ملتزم بتعاليم الإسلام وقادر على التعبير عنها أدبياً من غير ازدواج بين التصورات الفكرية والأداء الفني، والثاني: لا يؤدي هذا الدور، وقد قلل القرآن الكريم من شأنه وأهميته، فهو مصدر غواية، وإنه يقول ما لا يفعل، وهذا من شأنه أنْ يدلَ على رفض لنمط من التعبير الأدبي، وتبنٍ لنمطٍ آخر، ويؤكد من ناحية أخرى أنّ القرآن الكريم كان له موقف خاص من الشعر واضح الملامحِ والأبعاد، بخلاف من

٥٣٠[530] ـــ الآيات القرآنية المكية هي: « وَمَا علّمناهُ الشعرَ وما ينبغي له إنْ هو إلا ذكرٌ وقرآنٌ مبين » سورة يس، آية: ٦٩، و« بل قالوا أضغاثُ أحلامٍ بل افتراه بل هو شاعرٌ فليأتنا بآية كما أُرسل الأولون » سورة الأنبياء، آية: ٦، و« يقولون أئِنّا لتاركوا آلهتنا لشاعرٍ مجنون » سورة الصافات، آية: ٣٦، و« أم يقولون شاعرٌ نتربص به ريبَ المنون » سورة الطور، آية: ٣٠، و« وما هو بقولِ شاعرٍ قليلا ما تؤمنون » سورة الحاقة، آية: ٤١ .

٥٣١[531] ـــ الآيات المدنية: « والشعراءُ يَتّبُعُهم الغاوون، ألم ترَ أنهم في كل وادٍ يهيمون، وأنهم يقولون ما لا يفعلون، إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيراً وانتصروا من بعد ما ظُلموا» سورة الشعراء، أية: ٢٢٤ ـــ٢٢٧ .

يرى « أنّ القرآن الكريم لم يصدر حكماً بعينه على الشعر، و لم يتخذ منه موقفا خاصا »٥٣٢[532]و يدعم هذا التصور الديني والأخلاقي أحاديث نبوية، كما أنّ بعض الصحابة كانوا يفضلون شعراء بعينهم ٥٣٣[533] لتأديتهم معاني أخلاقية، أو تعبيرهم عن دلالات تتوافق مع بعض القيم الدينية، وعلى الرغم من هذا كله فإنّ قيمة الشعر أخذت بالاستقلال والانفصال عن القيم الدينية والأخلاقية في وقت مبكر من تاريخ النقد الأدبي عند العرب.

وقد أسهم الأصمعي في تعميق الفصل بين الدين والشعر، فهو يرى أنّ للشعر مجالاً يستقل فيه عن الدين، ويستقل فيه عن القيم الأخلاقية، ولذا فهو يفصل بين الشاعر وقيمة شعره، ويهب الموضوع الشعري دوراً كبيراً في الارتقاء بقيمة الشعر أو الهبوط بها، فالشعر ــ لديه ــ أدخل في الشر، وأنّ « ليونة » الشعر ــ وهو مصطلح يقابل جودة الشعر ــ إنما مردها إلى التعبير عن الخير، يقول الأصمعي : « وطريق الشعر إذا أدخلته في باب الخير لانَ، ألا ترى حسان كان قد علا في الجاهلية والإسلام، فلما دخل شعره في باب الخير من مراثي النبي وحمزة وجعفر وغيرهم لانَ شعره، وطريق الشعر هو طريق شعراء الفحول من مثل امرئ القيس وزهير والنابغة من صفات الديار والرحل والهجاء والمديح والتشبيب وصفة الحمر والخيل والحرب والافتخار فإذا أدخلته في باب الخير لانَ»٥٣٤[534]، وأخذت قيمة الشعر تستقل عن المعتقدات إيماناً وكفراً، فأبو تمام الطائي حين اتهمه قوم بالكفر وحققوه عليه « وجعلوا ذلك سبباً للطعن على شعره وتقبيح حسنه » ٥٣٥[535] تصدى لهم أبو بكر الصولي ورد عليهم بقوله : « وما ظننت أنّ كفراً ينقص من شعر ولا أنّ إيماناً يزيد فيه » ٥٣٦[536] وهذا يعني أنّ جمال الشعر لا يخضع لمقومات دينية أو أخلاقية، وإنما ترجع القيمة من هذه الزاوية لمعطيات أخرى .

---

[532]532 عبد القادر القط، في الشعر الإسلامي والأموي، ص ١٢٠.

٥٣٣[533] ــ أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص ١٦٢ .

٥٣٤[534] ــ الأصمعي، فحولة الشعراء، ص ٤٢، وانظر : ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ١/٣٠٥.

٥٣٥[535] ــ ابو بكر الصولي، أخبار أبي تمام، ص ١٧٣ .

٥٣٦[536] ــ نفسه، ص ١٧٣ .

وقد تأكد الفصل بين القيمتين الجمالية والأخلاقية لدى ابن جني في أثناء دفاعه عن المتنبي حيث يقول : « فليست الآراء والاعتقادات مما يقدح في جودة الشعر ورداءته»[537]537، وقد أوضح القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني بجلاء الفصل بين الدين والشعر فيم مقولته الشهيرة : « فلو كانت الديانة عاراً على الشعر، وكان سوء الاعتقاد سببا بتأخر الشاعر لوجب أن يمحى اسم أبي نواس من الدواوين، ويحذف ذكره إذا عدت الطبقات، ولكان عمّ بذلك أهل الجاهلية ومن تشهد الأمة عليه بالكفر، ولوجب أن يكون كعب بن زهير وابن الزبعرى وأضرابهما ممن تناول رسول الله (ص) وعاب أصحابه خرساً وبكاء مفحمين، ولكن الأمرين متباينان والدين بمعزل عن الشعر » ٥٣٨. [538]

إنّ هذه التصورات تجعل النص الشعري غايتها، وتؤكد ضرورة الفصل بين المبدع وإبداعه أولاً، وتعنى بالخصائص النوعية للشعر ثانياً، وليس معيارها في تحديد القيمة أنْ تعقد مقارنة بين النص الشعري ومعطيات خارجية، لأنّ العناية بهذه المعطيات إنما تعني توجهاً نحو الدرس التاريخي والنفسي، فالعناية بالأخلاق « تهتم بالعلاقات بين العمل وأشياء أخرى ــ ومن ثم فإنها تؤكد نتائج الفن ــ أي تأثيره في السلوك » ٥٣٩. [539]

(2)

لقد تأثرت القيمة بالتطور الذي طرأ على الحياة العربية، سواء في الرؤية : جاهلية وإسلامية، أو ما رافق ذلك من تطور في أذواق الناس ومواقفهم من القيم الاجتماعية والفنية على السواء، إضافة إلى التطور الحاصل في القصيدة العربية، وقد ولَّد هذا التطور موقفين من قيمة الشعر : أحدهما : يجعل القيمة ثابتة في إطار زماني، وثانيهما: لا يعد الزمن معياراً للتفاضل بين النصوص الشعرية .

ويعمد الموقف الأول إلى إحكام النصوص الشعرية في ضوء معطيات ثابتة، وأكثر من هذا أنه يجعل الزمن متحكماً في تحديد قيمة الشعر، أي أنك كلما أوغلت في القدم أمسى الشعر حسناً، وكلما كان النص الشعري معاصراً لك، أو قريباً من زمانك، أصبح قبيحاً، أو أنه قليل القيمة.

---

[537]537 ــ ابن جنّي، الفسر، ص ٣٤٦ .

٥٣٨[538] ــ الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص ٦٤.

٥٣٩[539] ــ جيروم ستولينتز، النقد الفني، ص ٥٠٨.

إن الناقد الذي يؤمن بثبات القيمة ويرجعها إلى أبعاد زمانية معينة إنما يصنف بفعلـه هـذا النتاجات الشعرية إلى أنماط سابقة ولاحقة، ويخضع القيمة إلى معطيات خارجية ـــ زمانية، بحيث يكون القديم جيداً لقدمه، والمحدث رديئاً لحداثته .

وقد همّ أبو عمرو بن العلاء أن يكسر القاعدة في روايته الشعر المحدث، إدراكاً منه بأهمية قيمته، ولكنه لم يكن مهيئاً لأداء هذا الدور، لأنّ تكوينه الفكري وعلاقته الوثيقة بالقراءات القرآنية، ودوره في التأصيل اللغوي، فضلا عن المرحلة الزمنية التي يعيشها، والتي لم تكن تميل إلى المحدث، كل هذا دفعه إلى الإحجام عن رواية الشعر المحدث، على الرغم من أنّ نفسه سوَّلت له رواية الشعر المحدث حيث يقول : « لقد كثر هذا المحدث وحسن حتى لقد هممت بروايته » ٥٤٠[540]، فهو يعترف بحسن الشعر المحدث، ولكنه ليس قادراً على تقييمه إلا في إطار زماني، ومثل هذا ما فعله ابن الأعرابي ٥٤١[541] حين قرأ عليه أحدهم أرجوزة أبي تمام :

وَعـاذلٍ عذلتُـهُ في عذلـهِ

فَظـنّ أني جاهـلٌ مـن جَهلـهِ

وادّعى أنها لبعض شعراء هذيل، فلما أتمها، طلب منه أنْ يكتبها، ولما علم أنها لأبي تمام أمر بتخريق ما كتبه، وقد دفعه تعصبه للقديم ففعل هذا الفعل.

أما الأصمعي فهو أحد هؤلاء اللغويين المتشددين في نصرة القديم والتقليل من أهمية المحدث، ويروي عنه أبو عمرو بن العلاء يقول : « جلست إليه ثماني حجج ما سمعته يحتج ببيت إسلامي، وسئل عن المولدين فقال : ما كان من حسن فقد سبقوا إليه، وما كان من قبيح فهو من عندهم، ليس النمط واحداً »٥٤٢[542]، وبهذا يدرك الأصمعي تفاوت نمطي الشعر القديم والمحدث، ويعي أنّ

٥٤٠[540] ـــ ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ١ / ٥.

٥٤١[541] ـــ أبو بكر الصولي، أخبار أبي تمام،ص ١٧٥ ـــ ١٧٦ .

٥٤٢[542] ـــ ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،

القديم ينطوي على قيمة كائنة فيه لأنه لم يسبقه إبداع قبله، ويدرك ان المحدث يشتمل على حسن لكنه لم يكن من ابتكار الشعراء المحدثين، فقد سبقهم إليه القدامى، أما الرديء فليس مرده إلى القديم بل عائد إلى المحدث ذاته.

وفي ضوء هذا نستطيع تفسير التقليل من شأن ذي الرمة حين أخرجه الأصمعي من الشعراء الفحول، وقال: « إن شعر ذي الرمة حلو أول ما نسمعه، فإذا كثر إنشاده ضعف، و لم يكن لـه حسن، لأن أبعار الظباء أول ما تشم يوجد لها رائحة ما أكلت من الشيح والقيصوم والجثجاث والنبت الطيب الريح، فإذا أدمت شمّه ذهبت تلك الرائحة ونقط العروس إذا غسلتها ذهبت » ٥٤٣[543]، وهذا يدل على أنَّ هناك ثنائية في تفكير الأصمعي يتضاد فيها طرفان إذ يمثل أحدهما القديم الذي يمثل الثابت والأصل، ويمثل الآخر المحدث الذي يدل على التغير أو أنه صورة لأصل ما، وليس التغير كالثابت، ولا يمكن للصورة أنْ تضاهي الأصل، وكان من الطبيعي من هذه الزاوية أنْ ينحاز الأصمعي لكل ما هو ثابت، ويقلل من شأن كل متغير، ويتجاوز ذلك إلى لون من التعصب للقديم، فلقد أنشده اسحق بن إبراهيم الموصلي:

هل إلى نظرة إليك سبيل

فيروى الصدي ويشفى الغليل

إن ما قل منك يكثر عندي

وكثير ممن تحب القليل

قال الأصمعي: لمن تنشدني ؟ قال : لبعض الأعراب، قال : والله هذا هو الديباج الخسرواني، قال: فانهما ليلتهما، فقال لا جرم أن أثر الصنعة والتكلف بين عليها» ٥٤٤ [544]إنَّ الأصمعي في انحيازه

٥٤٣[543] ــ المرزباني، الموشح، ص ٢٧١ .

٥٤٤[544] ــ ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، ص ٢٧٩ .

للقديم وتعصبه له، وتقليله من شأن الشعر المحدث، لا يرجع « قيمة الشعر » إلى الخصائص النوعية للشعر، وإنما يرجعها إلى أبعاد زمنية، فالجودة لديه قرينة القدم، والرداءة قرينة الحداثة، ولعلنا نجد في هذا سنداً دينياً فان الحداثة ترتبط بالبدعة، وكلاهما مردود في ضوء الأصول، ويبدو أن تضافر بعدي الثقافة المزدوجة في العصور الإسلامية قد أثر في موقف الأصمعي من الشعر بعامة والمحدث بخاصة. إذن فقد أرجع الأصمعي الشعر إلى أصل ثابت يحكم قيمته ويحدد جمالياته، وهذا الأصل هو الشعر القديم، ولذلك كان منحازاً للقديم، ولكنه على الرغم من ذلك يدرك التفاوت القيمي بين الشعراء القدامى، ولذلك أخذ يفاضل في القيمة والأهمية بين الشعراء القدامى أنفسهم.

وأول ما يبده القارئ في كتاب الأصمعي « فحولة الشعراء » عنوان الكتاب إذ يستمد مصطلح « الفحولة » من واقعه وبيئته، شأن من سبقه أو من عاصره من العلماء، فالخليل بن أحمد الفراهيدي يستمد مصطلحاته العروضية من بيئته، ومن بيت الشعر يقول « رتبت البيت من الشعر ترتيب البيت من بيوت الشعر »٥٤٥[545]وكذلك مصطلح «الفحولة»وهو مصطلح قيمي فهو مستمد من البيئة البدوية، وحين سئل الأصمعي عن معنى الفحل أجاب هو: « ماله مزية على غيره كمزية الفحل على الحقاق » [546]546 أي كمنزلة الناضج المكتمل بحيث يمكن ركوبه بالقياس إلى الصغير الناشئ، كالحق، وهو الذي دخل السنة الرابعة من عمره ، ويظهر أنَّ مصطلح الفحولة له جذور أقدم من الأصمعي، وإنْ كان الأصمعي قد وظفه توظيفاً قيمياً، وطور دلالته نسبياً، فلقد روى الجاحظ أنَّ العرب تقسم الشعراء إلى طبقات « فأولهم الفحل الخنذيذ، والخنذيذ هو التام» [547]547، ومما يشير الانتباه أنَّ مفهوم « الفحولة يتكئ في أحد جوانبه على الدلالة اللغوية، ويستمد جانباً من دلالته لقيمة الفنية للشعر من الوجدان الاجتماعي، فالفحل هو الذكر من كل حيوان، وتدل الذكورة في اللغة على الشدة والقوة، في حين يدل مقابلها على الضعف واللين والرخاء، ولذلك استخدم الأصمعي مصطلح الفحولة ليدل به على الشعر الذي يتميز بأقصى درجات الإبداع، واستخدام مصطلح « الليونة » ليدل به على الشعر الذي يفتقر إلى هذه الخاصية.

وعلى الرغم من أن الأصمعي يستخدم مصطلح « الفحولة » فانه لم يحدد مقوماته وعناصره، إذ يخلع سمات الفحولة على بعض الشعراء، ويجرد بعضهم منها، ويحدد أحد النقاد مفهوم الأصمعي

٥٤٥[545] ــ المرزباني، الموشح، ص١٥ .

[546]546 ــ الاصمعي، فحولة الشعراء،، ص ٩ وانظر ايضا، علي أحمد سعيد (أدونيس) الثابت والمتحول، ٢ / ٤٠ وما بعدها .

[547]547 ــ الجاحظ، البيان والتبيين، ١ / ٩.

للفحولة من خلال بعدين أولهما: « غلبة الشعر على كل صفات أخرى في المرء » [548]548 بحيث يصدق على الشاعر الفحل وصف الشعر دون سواه، فامرؤ القيس غلب عليه الشعر، أما حاتم الطائي فإنه قد غلب عليه الكرم، ولذلك يعد الأصمعي امرأ القيس من الشعراء الفحول، ويخرج حاتم الطائي منهم، أما ثاني البعدين، فيتأتى من « ان غلبة الشعر تستدعي عدداً معيناً من القصائد التي تكفل لصاحبها التفرد ... ويتفاوت هذا العدد، على قاعدة لا ندريها، فهي خمس، أو ست، أو عشرون » ٥٤٩[549]، وبهذا يقرر الأصمعي الكم معياراً للتمايز بين الشعراء، بحيث يكون الشاعر فحلاً لو أنه نظم قصائد تماثل قصيدة من قصائده أو أكثر، ولذلك حين سئل الأصمعي عن المهلهل، قال: ليس بفحل، ولو قال مثل قوله: « أليلتنا بذي حسم أنيري » خمس قصائد لكان أفحلهم ».٥٥٠ [550].

ويقرر إحسان عباس أن « الفحولة » لدى الأصمعي « صفة عزيزة تعني التفرد » أو إنها « تعني طرازاً رفيعاً في السبك وطاقة كبيرة في الشاعرية وسيطرة واسعة على المعاني»٥٥١ [551].

وعلى الرغم من ذلك فإنَّ مفهوم الفحولة هذا تحدده عناصر أخرى تتجلى ملامحها من خلال تتبعنا لأحكام الأصمعي، فلقد كان متردداً في تفضيل أحد الشاعرين: امرئ القيس أو النابغة، ولكنه يرجح امرأ القيس بقوله: « أولهم كلهم في الجودة امرؤ القيس، له الحظوة والسبق، وكلهم أخذوا من قوله، واتبعوا مذهبه »٥٥٢. [552]

وسئل الأصمعي عن سبب تفضيله بشاراً على مروان بن حفصة، وهما شاعران محدثان فأجاب « لأن مروان سلك طريقاً كثر من يسلكه، فلم يلحق من تقدمه، وشركه من كان في عصره، وبشار سلك طريقا لم يسلك، وأحسن فيه وتفرد، وهو أكثر تصرفاً في فنون الشعر وأوسع بديعاً، ومروان لم يتجاوز مذهب الأوائل »٥٥٣. [553]

---

[548]548 ــ احسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص ٥٢ .

٥٤٩[549] ــ نفسه ص ٥٣ .٧

٥٥٠[550] ــ الاصمعي، فحولة الشعراء، ص ٩.

٥٥١[551] ــ احسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص ٥٢.

٥٥٢[552] ــ الاصمعي، فحولة الشعراء ص ٩.

٥٥٣[553] ــ أبو الفرج الاصفهاني، الأغاني، ٣ / ١٤٧.

ان النص الثاني يتصل بشاعرين محدثين، ويسهم في استكمال تصورنا عن مفهوم «الفحولة » لـدى الأصمعي، ويمكننا الخلوص بصفات أخرى تحدد خصائص مفهوم «الفحولة » إضافة إلى ما سـلف ذكره وهي : ٥٥٤ [554]

التفرد والجودة: وتتجلى بعض ملامح التفرد والجودة في قدم الشعر، وكونه يعبر عن الـشر وليس عن الخير، مما يأتي تفصيله.

السبق في الإبداع، وقد يشتمل السبق هنا على الابتكار، لأن الشائع في التاريخ الأدبي القديم وليس بصحيح أن امرأ القيس ابتدع أشياء في الشعر لم يسبقه إليها أحد، وأن بشار بن بـرد سلك طريقا لم يسلك من قبل، وأحسن فيه وتفرد.

المثل الأعلى في الإبداع، بمعنى أنَّ الشاعر يرسي أساسا أدبيا يقلده فيه الشعراء الآخـرون، وينهجون نهجه، ويتبعون مذهبه.

التنوع في فنون القول، كأن ينظم الشاعر في أغراض الشعر المختلفة في المدح والهجاء والفخر والغزل، وهذا يعود بنا إلى ذي الرمة الذي قلل النقاد من قيمته لأنه لم يتـصرف في فنـون القول، وبخاصة تجافيه عن المدح والهجاء.

وقد عمد الأصمعي إلى فصل الشعر عن القيمة الأخلاقية، ويرجع هذا إلى أمرين:

أولهما: إنَّ الشعر الجاهلي يمثل الأصل الذي يقيس الأصمعي في ضوئه خصائص الـشعر في صدر الإسلام، وكذلك شعر المحدثين، وينطوي الشعر إجمالا على موضوعات الهجاء والخمر ونحوهما، وهي أحد أضرب الشر، وما دامت هذه الخصائص الشعرية تنطوي على الشر، فإنَّ قيمة الشعر وجودته ليس مردها أخلاقيا.

ثانيهما: أن الأصمعي عقد مقارنة بين الشعر الذي يغلب عليه الشر في تصوره وبين الشعر في صدر الإسلام، وبخاصة لدى حسان بن ثابت الأنصاري فتبين له، أنَّ الشعر الجاهلي أكثر قيمة من الشعر الإسلامي، بل إنَّ حساناً نفسه تفاوت شعره من حيث الجودة، فكان شعره الجاهلي أجود من شعره الإسلامي.

ومن خلال هذين المحورين قرّ في روع الأصمعي أنَّ الشر قرين الإبداع وأن الخـير يبعـث الليونـة والضعف فهو يرى « أنَّ الشعر نكد بابه الشر »، ويقرر من ناحية أخرى هذا المعنى في مقولته الـتي يبدو عليها الاضطراب حيث يقول « طريق الشعر إذا أدخلته في باب الخير لانَ، ألا ترى أنَّ حسان بن ثابت كان فحلاً في الجاهلية والإسلام. فلما دخل شعره في باب الخير من مراثـي الـنبي (ص)

٥٥٤[554] ـــ علي أحمد سعيد (أدونيس) الثابت، والمتحول، ٢ / ٤٠.

وحمزة رضوان الله عليهم وغيرهم، لانَ شعره، وطريق الشعر هو طريق شعر الفحول من مثل امرئ القيس وزهير والنابغة من صفات الديار والرحل والهجاء والمديح والتشبيب بالنساء وصـــفة الحمـــر والخيل والحروب والافتخار، فإذا أدخلته في باب الخير لان » ٥٥٥. [555]

إنَّ فصل الشعر عن القيمة الأخلاقية لدى الأصمعي قد ترك أثراً واضحاً في النقد العـــربي، وحوّل وجهته نحو الجوانب الشكلية والجمالية في النص الأدبي.

ويحذو محمد بن سلام الجمحي حذوهم في تحديد القيمة زمانياً، ويتأثر خطى الأصـــمعي في تحديد مصطلح « الفحولة » ويتأثر خطى أبي عمرو بن العلاء في كثرة الشعر بوصفها معياراً يحـــدد قيمة الشعر، ولقد جارت القسمة الحسابية على قيمة الشعر وتصنيف الشعراء لـــدى ابـــن ســـلام الجمحي، لأنه اضطر أنْ يعدّل في تلك القسمة فيؤخر من تساوت طبقته مع طبقة ســـابقيه، اتباعـــاً لقسمة حسابية، ومثال ذلك أوس بن حجر الذي جعله في الطبقة الثانية مع أنّ مكانتـــه في الطبقـــة الأولى، فيما يرى ذلك ابن سلام، ولكنه اقتصر على أربعة شعراء في كل طبقة، وقد اضطر من ناحية أخرى أن يلحق بالطبقة المتقدمة من لا يساويها في رتبته، كما فعل مع الراعي الـــنميري، إذ ألحقـــه بجرير والفرزدق والأخطل.

و لم يقتصر ابن سلام على هذا وحده في تحديد قيمة الشعر، بل اتخذ كثرة الشعر معياراً آخر تتحدد من خلاله مكانة الشاعر وقيمته الشعرية، فحين يتحدث عن الطبقة الرابعة من الجاهليين، وهم : طرفة بن العبد، وعَبيد بن الأبرص، وعلقمة بن عبدة، وعَدي بن زيد، يقول : « وهم أربعة رهط فحول شعراء موضعهم مع الأوائل، وإنما أخلّ بهم قلة شعرهم بأيدي الرواة » ٥٥٦[556] ومثل هذا ما فعله مع شعراء الطبقة السابعة من الجاهليين إذ أخرهم لأن أشعارهم قليلة .

و لم يغفل ابن سلام الخصائص الفنية بوصفها معياراً يحدد جودة الشعر فلقد وضع عمر بن شأس آخر طبقته مع أنه « أكثر أهل طبقته شعراً»٥٥٧[557] غير أنّ هذا نادر في أحكامه، إذ يغلـــب عليه الحكم بكثرة النتاج أو قلته، فإنّ شاعراً مثل الأسود بن يعفر يصفه ابن سلام بأنه شاعر فحـــل، وأنه «كان يكثر التنقل في العرب يجاورهم فيذم ويحمد، وله في ذلك أشعار، وله واحدة رائعة طويلة

٥٥٥[555] ـــ الاصمعي، فحولة الشعراء، ص ٤٢.

٥٥٦[556] ـــ ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ١/١٣٧ .

٥٥٧[557] ـــ نفسه، ١/١٩٦ .

لاحقة بأول الشعر، لو كان شفعها بمثلها قدمناه على مرتبته » ٥٥٨[558] وهذا يعني أنّ تقديم الشاعر يخضع لدى ابن سلام ــ أحياناً ــ إلى جودة الشعر، أو إلى كثرته، فإنْ اجتمعت هاتان الخصلتان تقدم الشاعر عنده .

وقد جعل ابن سلام تعدد الأغراض الشعرية معياراً يتحكم في تقديم شاعر وتأخير آخر، فلقد وضع كُثيّر عزة في الطبقة الثالثة لأنّ كُثيّراً يقول في الغزل وفي غيره، ووضع جميل بن معمر في الطبقة السادسة، لاقتصاره على الغزل وحده على الرغم من أنّ جميل بثينة متقدم على كُثيّر في النسيب، وهذا ما يؤكده ابن سلام نفسه في قوله : «وكان جميل صادق الصبابة، وكان كُثيّر يقول، و لم يكن عاشقا » ٥٥٩[559] وآخر العناصر التي تحدد قيمة الشعر عند ابن سلام الجمحي هو : « الابتكار » فالذي قدم امرأ القيس على غيره من الشعراء أنه كان شاعراً مبدعا ومبتكراً، أو أنه ــ على حد تعبير ابن سلام ــ « سبق العرب إلى أشياء ابتدعها فاستحسنتها العرب، واتبعته فيه الشعراء، منها استيقاف صحبه والتبكاء في الديار ورقة النسيب وقرب المأخذ وشبه النساء بالظباء والبيض، وشبه الخيل بالعقبان والعصي، وقيّد الأوابد وأجاد في التشبيه » ٥٦٠[560] وعلى الرغم من تشككنا في أن يكون امرؤ القيس هو الذي ابتكر كل هذه الأشياء، لأن هذه التقاليد لا يفرعها شاعر بعينه، فإن الابتكار يمثل قيمة وأهمية لدى ابن سلام، وهو الذي يحدد جانباً أساسياً من جماليات النص، ومن ثم يدفع هذا إلى تقديمه على غيره .

إنّ ابن سلام الجمحي لا يختلف عن نقاد آخرين جعلوا الأبعاد الزمانية تتحكم في جودة النص الشعري، فلقد حذا حذو سابقيه، وتأثر خطاهم، وبقيت هذه التصورات منسربة لدى نقاد ناضجين في القرن الرابع الهجري، فابن طباطبا العلوي، وهو يتحدث عن محنة الشعر المحدث،يعطي القديم قيمة أكبر، ويوليه عناية أكثر، لأن القدامى لهم السبق في المعاني والألفاظ يقول : «والمحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشد على من كان قبلهم لأنهم قد سبقوا إلى كل معنى بديع ولفظ فصيح وخلابة ساحرة »٥٦١. [561]

٥٥٨[558] ــ نفسه، ١/١٤٧ .

٥٥٩[559] ــ نفسه، ٢/٥٤٥ .

٥٦٠[560] ــ نفسه، ١/٥٥ .

٥٦١[561] ــ ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص ١٥.

أما المبرّد ـــ وهو من نقاد القرن الثالث الهجري ـــ فإنه كان متعاطفاً مع الشعر المحـــدث، ولقد درسه لتلاميذه، وأورد منه نصوصا في كتابه الكامل ٥٦٢[562]، وكانت له مقولة تنتصر للشعر المحدث يقول : «وليس لقدم العهد يفضل القائل ولا لحدثان عهد يهتضم المصيب، ولكن يعطى كل ما يستحق»٥٦٣ . [563]

ويبدو ابن قتيبة أكثر وعياً من سابقيه في تقييم النصوص الشعرية على أساس فني، وليس على أساس زماني، وهو بهذا يرجع القيمة من بعدها الخارجي متمثلا في الزمن إلى بعد داخلي متمثـــل في بعض خصائص القصيدة ومكوناتها، ويعيب على بعض العلماء كونه « يستجيد الـــشعر الـــسخيف لتقدم قائله، ويضعه في متخيره، ويرذل الشعر الرصين، ولا عيب له عنده إلا انه قيل في زمانه، أو أنه رأى قائله »٥٦٤ [564].

وعلى الرغم من ذلك فإنّ ابن قتيبة يحاول التوسط بين القدامى والمحدثين، ويحاول النظر إلى كلا الفريقين بعين العدل، ويعمد إلى تمييز النصوص الشعرية وتقييمها ليس في ضوء قدمها وحداثتها، وإنما بمقدار ما تنطوي عليه من خصائص وسمات نوعية، ولذا فهو يقول : « و لم أسلك، فيما ذكرته من شعر كل شاعر مختاراً له، وسبيل من قلد، أو استحسن باستحسان غيره، ولا نظرت إلى المتقـــدم بعين الجلال لتقدمه، والى المتأخر بعين الاحتقار لتأخره، بل نظرت بعين العـــدل علـــى الفـــريقين، وأعطيت كلا حظه، ووفرت عليه حقه» .

ولقد دفع معيار العدل ابن قتيبة إلى تقرير مقولة نقدية تميز الجيد عن الرديء، ومفادها : أنّ كل «من أتى بحسن من قول أو فعل ذكرناه له، وأثنينا به عليه، و لم يضعه عندنا تأخر قائله أو فاعله، ولا حداثة سنه، كما أنّ الرديء إذا ورد علينا للمتقدم أو الشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدمه » ٥٦٥[565] وهذا هو الذي دفع ناقداً إلى القول: « إنّ الشعر لا يكتسب قيمته في كونه قديماً،

٥٦٢[562] ـــ انظر بالتفصيل : أدونيس، صدمة الحداثة، ص ١٢ وما بعدها.

٥٦٣[563]   ـــ المبرد، الكامل، ١/٢٩، وأدونيس، صدمة الحداثة، ص ١٢، وإحسان عباس، تاريخ النقـــد الأدبي عند العرب، ص ٩١.

٥٦٤[564] ـــ ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ١/٦٢ ـــ ٦٣.

٥٦٥[565] ـــ نفسه، ١/٦٣ .

ولا تنقص قيمته لكونه محدثاً، فابن قتيبة يشدد هنا . . . على أهمية النص الشعري بذاته دون اعتبـــار لقائله وللزمن الذي قيل فيه»٥٦٦. [566]

وليست القيمة منفصلة عن اللفظ والمعنى لدى ابن قتيبة، فلقد خضعت ثنائية اللفظ والمعنى إلى تقسيمات منطقية جائرة، ويذكرنا هذا بالتصنيف الأخلاقي للألفاظ والمعاني الذي ذهب إليه بشر ابن المعتمر في أثناء تأديته نصائحه للمتأدب في قوله : « إياك والتوعر فإنّ التوعر يسلمك إلى التعقيد، والتعقيد هو الذي يستهلك معانيك، ويشين ألفاظك، ومن أراغ معنى كريماً فليلتمس له لفظاً كريماً، فإنّ حق المعنى الشريف اللفظ الشريف » ٥٦٧. [567]

ولقد حذا ابن قتيبة حذو بشر بن المعتمر، فصنف الألفاظ والمعـــاني إلى حـــسنة وقبيحـــة، وصنف في ضوئها أقسام الشعر، فمنه ما حسن لفظه وجاد معناه، ومنه ما حسن لفظه وحلا وليس تحته فائدة في المعنى، ومنه ما جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه، ومنه ما تأخر معنـــاه وتـــأخر لفظـــه ٥٦٨. [568]

وهذه القسمة المنطقية جعلت القيمة قرينة التشكيل اللغوي في ضوء فهم متخلف يـــصنف المعاني إلى مستويات حسنة ورديئة، وتتألف هذه المعاني مع مثيلاتها في الألفاظ الحسنة والرديئة، وحين عمد ابن قتيبة إلى تطبيق تصوره هذا خانه ـــ ابتداء ـــ تصوره النظري ذاته بما ينطوي عليه من قسمة منطقية لا يصح تطبيقها على الفنون بعامة، والشعر بخاصة، وخانه أيضا طبع الفقيه الذي لم يتـــدرب على التذوق الرفيع، وأكثر من هذا أنه تراجع عن بعض تصوراته النظرية المتقدمة، فـــألزم الـــشاعر بمذهب المتقدمين والعودة إلى أساليبهم، على الرغم من دعوته التوفيقية التي تتوسط بـــين القـــدامى والمحدثين حين قال في أثناء تعرضه لبناء القصيدة : « وليس لمتأخر الشعراء أنْ يخرج عـــن مـــذهب المتقدمين في هذه الأقسام، فيقف على منـــزل عامر، أو يبكي عند مشيد البنيان، لأنّ المتقدمين وقفوا على المنـــزل الداثر، والرسم العافي، أو يرحل على حمار أو بغل ويصفهما لأنّ المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير، أو يَرِد على المياه العذاب الجواري، لأن المتقدمين وردوا على الأواجن الطـــوامي، أو يقطع إلى الممدوح منابت النرجس والآس والـــورد، لأنّ المتقدمين جروا على قطع منابـــت الـــشيح والحنوة والعرارة » ٥٦٩. [569]

٥٦٦[566] ـــ أدونيس، صدمة الحداثة، ص ١٣.

٥٦٧[567] ـــ أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص ١٣٤.

٥٦٨[568] ـــ ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ١ /٦٤ ـــ ٦٥.

٥٦٩[569] ـــ نفسه، ١/٧٦ ـــ ٧٧.

ويرسي ابن قتيبة بنظرته التوفيقية أساساً طيباً لناقد لاحق يحذو حــذوه في التوســط بــين القدامى والمحدثين، ويرجع قيمة الشعر إلى عناصر متعددة ليس الزمن أحدها، فالجرجاني في وســاطته ٥٧٠[570] يحدد عنصرين خارجيين لإبداع الشعر وتحديد قيمته، وهما : الرواية والدربــة، وآخــرين داخليين، وهما : الطبع والذكاء، وبقدر نصيب الشاعر من هذه العناصر تكون مرتبته من الإحسان، ويستوي في ذلك القديم والمحدث.

(3)

وحين ننتقل إلى القرن الرابع الهجري نلتقي بناقدين متميزين لهما تــصوراهما المتميــزة في تحديد قيمة الشعر، وهما يعيشان الأجواء الفكرية التي ازدهرت فيهما الحركة الاعتزاليــة، وهــذان الناقدان هما : ابن طباطبا العلوي، وقدامة بن جعفر .

إنّ للقيمة لدى ابن طباطبا العلوي بعدين، يتصل أحدهما بالوجود الموضــوعي للقــصيدة، ويتصل الآخر بمدى مطابقة القصيدة لمقتضى الحال، ومن الجلي أنّ الثاني يركز على تأثير القصيدة في المتلقي من حيث المعاني التي يستخدمها الشاعر في أغراضه الشعرية، كما هــو الحــال في المــدح والمفاخرة، وكالمراثي في حال جزع المصاب، وكالغزل والنسيب عند شكوى العاشق واهتياج شوقه « فإذا وافقت هذه المعاني هذه الحالات تضاعف حسن موقعها عند مستمعها، ولا سيما إذا أيدت بما يجذب القلوب من الصدق عن ذات النفس بكشف المعاني المختلجة فيها، والتصريح بما كان يكــتم منها والاعتراف بالحق في جميعها »٥٧١[571]، وبهذا تكون موافقة الحال عنصراً كائناً خارج الــنص الشعري تحكمه معطيات ذوقية أو اجتماعية.

أما البعد المتصل بالوجود الموضوعي للقصيدة فإنّ ابن طباطبا يرجع فيه القيمة ــ فيما يبدو ــ إلى عيار عقلي، ويتأثر فيه بالتيار الفلسفي في تحديده للحسن والقبح، إذ يشترط « التناســب » ٥٧٢[572] علة لقيمة الشعر، وينطوي التناسب على بعدين وهما : «الاعتدال » وهو علة كل حسن، و« الاضطراب » وهو علة كل قبيح، ولعل هذا يوحي بمفهوم «الأوساط » الذي أشاده الإغريق، ويعني أنّ الفضيلة تقع بين رذيلتين، وهذا يؤكد ــ من زاوية أخرى ــ « أنّ الأصل في تحديد القيمة

٥٧٠[570] ــ الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص ١٥ .

٥٧١[571] ــ ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص ٥٥ .

٥٧٢[572] ــ نفسه، ص ٥٣ .

ــ عند ابن طباطبا ــ هو العقل الذي يرجع الإعجاب بالشعر أو عدم الإعجاب به إلى أصول محددة يمكن للجميع مناقشتها » ٥٧٣[573] كما يكشف أيضا أنّ لدى ابن طباطبا « ثقافة فلسفية أو اعتزالية أفادته في تعميق نظرته عامة»٥٧٤. [574]

وقد تناول ابن طباطبا العلوي مفهومي « الاعتدال » و«الاضطراب» بوصفهما علتي الحسن والقبح في النص الأدبي، في أثناء تعرضه للخصائص التي تجعل الشعر جيداً أو رديئاً، فالشعر الموزون ــ مثلا ــ له « إيقاع يطرب الفهم لصوابه » ويرجع هذا إلى « حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ، فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر تمّ قبوله له واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي : اعتدال الوزن وصواب المعنى وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه » ٥٧٥. [575]

ويبدو أنّ للتناسب أوجهاً متعددة منها ما يتصل بعيار الشعر ذاته، ومنها ما يتصل بحواس البدن، أما الذي يتصل بعيار الشعر فإنّ ابن طباطبا قد جعل الفهم الثاقب ــ على الرغم من عدم تحدده ــ أداة تسهم في تحديد حسن الشعر وقبحه، ويتم ذلك من خلال إيراد الشعر على الفهم الثاقب «فما قبله واصطفاه فهو وافٍ، وما مجه ونفاه فهو ناقصٌ»٥٧٦ **[576]**

إنّ العلة التي تجعل الشعر حسناً كامنة فيه، وهي الاعتدال، وأنْ يتوافق اعتدال الشعر مع حواس البدن، وكأنّ ابن طباطبا يرى أنّ هناك اعتدالاً في حواس البدن، وأنّ الشعر له إحدى حالتين، أما أنْ يكون معتدلاً أو مضطرباً، فإن كان معتدلا تطابق اعتداله مع اعتدال حواس البدن، فيكون حسناً، وإن كان الشعر مضطرباً لم يتوافق مع اعتدالها فيكون قبيحاً، لأنّ « كل حاسة من حواس البدن إنما تتقبل ما يتصل بها مما طبعت له إذا كان وروده عليها ورودا لطيفاً باعتدال لا جور فيه، وبموافقة لا مضادة معها فالعين تألف المرأى الحسن وتقذى بالمرأى القبيح الكريه . . .والفهم يأنس من الكلام العدل الصواب الحق . . . فإذا كان الكلام الوارد على الفهم منظوماً مصفى من كدر العي مقوماً من أود الخطأ واللحن سالماً من جور التأليف، وموزوناً بميزان الصواب لفظاً ومعنى

٥٧٣[573] ــ جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص ٥٨ .

٥٧٤[574] ــ إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص ١٣٣.

٥٧٥[575] ــ ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص ٥٣.

[576]576 نفسه، ص ٥٢.

وتركيباً اتسعت طرقه، ولطفت مواجه، فقبله الفهم وارتاح له وأنس به، وإذا ورد عليه على ضد هذه الصفه ... انسدت طـرقـه ونفـاه واستوحش عند حسـه به ، وصـدئ لـه، وتـأذى بـه ».٥٧٧ [577]

إنّ الفهم الثاقب لدى ابن طباطبا العلوي يمثل الثابت الذي يعرض عليه النص الشعري، ولذا جعل ابن طباطبا المتغير كائناً في النص، وبمقدار تطابق الشعر في خصائصه الموضوعية مع الفهم الثاقب تكون درجته من الحسن « فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبـة اللفـظ، فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر، تمّ قبوله له، واشتماله عليه،وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي : اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقـصان أجزائه » ٥٧٨. [578]

و لم يقتصر تأكيد الاعتدال علة لحسن الشعر على ابن طباطبا وحده فابن وهب الكاتب في أثناء تحدثه عن وزن الشعر يستشهد بنص شعري ثم يعلق عليه بقوله « فهذا الشعر ليس فيه معـنى فائق، ولا مثل سابق ولاتشبيه مستحسن ولا غزل مستطرف، إلا أنّ الاعتدال كساه جمالاً وصيّر له في القلوب جلالاً » ٥٧٩[579]، وقد يدل «الاعتدال » عند ابن وهب الكاتب على المشـاكلة بين الألفاظ والمعاني، أو ما ينبغي أن تكـون عليه «كسوة » المعاني، إذ لا يستحسن أن يكسو الشاعر « المعاني الجدية ألفاظاً هزلية فيسخفها ولا يكسو المعاني الهزلية ألفاظاً جدية فيستوخمها سامعها، ولكن يعطي كل شيء من ذلك حقه ويضعه موضعه »٥٨٠[580] وهذا يعني تأكيد سمات كائنة في الـنص الشعري، وهي التي تحدد جماليات القصيدة، ولذلك ألفينا ابن وهب الكاتب يؤكد هذا المعنى لأنـه يرى أنّ الذي « يسمى به الشعر فائقاً، ويكون إذا اجتمع فيه مستحسناً رائقاً: صحة المقابلة، وحسن النظم، وجزالة اللفظ، واعتدال الوزن، وإصابة التشبيه» ٥٨١[581] وإذا كانت علة حسن الشعر قرينة الخصائص النوعية للتشكيل اللغوي عند ابن طباطبا، فلقد تابعه ابن وهب الكاتب في ذلك، ولكنـه يرى أنّ ما يزيد حسن الشعر معطيات خارجية ليست لها علاقة جوهريـة بـالوجود الموضـوعي

٥٧٧[577] ـــ نفسه،ص ٥٢.

٥٧٨[578] ـــ نفسه، ص ٥٣.

٥٧٩[579] ـــ ابن وهب الكاتب، البرهان في وجوه البيان، ص ١٧٦.

٥٨٠[580] ـــ نفسه، ص ١٨٤ .

٥٨١[581] ـــ نفسه، ص ١٧٣ .

للقصيدة، وهذه المعطيات محددة بحسن الإنشاد وحلاوة النغمة ٥٨٢[582]، وفي هذا يؤكد ابن وهب الكاتب أهمية الأداء ومدى تأثيره في المتلقي.

أما قدامة بن جعفر فلقد ألفى العلم بالشعر أنماطاً متعددة، أغلبها لا علاقة له بقيمة الشعر، فعلم الغريب والنحو وأغراض المعاني إنما هي أصل من أصول الكلام العام، وأما الــوزن والقافيــة «فليست الضرورة داعية إليهما لسهولة وجودهما في طباع أكثر الناس من غير تعلم، ومما يدل على ذلك أنّ جميع الشعر المستشهد به إنما هو لمن كان قبل وضع الكتب في العروض والقوافي، ولو كانت الضرورة إلى ذلك داعية لكان جميع هذا الشعر فاسداً أو أكثره . . . فأما علم جيد الشعر من رديئه فإنّ الناس يخبطون في ذلك منذ تفقهوا من العلوم، فقليلا ما يصيبون » ٥٨٣. [583]

ويبدو أنّ قدامة بن جعفر قد تمثل التراث النقدي السابق له وأفاد منه، ولعلــه أفــاد مــن الجاحظ لعناية الأخير بتمييز الخصائص النوعية للشعر لدى نقاد متخصصين، فلقد وجــد الجــاحظ العلماء متفاوتين في عنايتهم بالشعر، فقد يتوقف عالم عند غريب الألفاظ، ويتوقــف آخــر عنــد الإعراب، ويتوقف ثالث عند الأخبار، وهؤلاء جميعا إما يعقدون مقارنة بين النص الشعري وشــيء آخر، أو يعنون بجزئية في النص لا تكشف عن جمالياته،والجاحظ يفتش عن الناقد المتخصص الــذي يهمه جمال النص الشعري لذاته، وليس بمقدار علاقته بغيره ٥٨٤. [584]

ويدعم هذا التصور مقولة الجاحظ التي جعل فيها المعاني عامة ومطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي، وأرجع القيمة للخصائص النوعية للشعر، فمزية الشعر والشأن فيه «إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنمــا الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير » ٥٨٥. [585]

ويتأثر قدامة بن جعفر بهذه التصورات ويفيد منها بشكل أكثر وعياً، ربما بحكم التــراكم الثقافي والعلمي في القرن الرابع الهجري، فيؤكد أن الشعر صناعة، وأن لهذه الصناعة طرفين «أحدهما غاية الجودة، والآخر غاية الرداءة، وحدوده بينهما تسمى الوسائط، وكان كل قاصد لشيء من ذلك فإنما يقصد الطرف الأجود، فان كان معه من القوة في الصناعة ما يبلغه إياه سُمي حاذقاً تام الحذق،

٥٨٢[582] ــ نفسه، ص ١٨٤ .

٥٨٣[583] ــ قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص ٧١ ــ ٦٢.

٥٨٤[584] ــ الجاحظ، البيان والتبيين، ٤/٢٢.

٥٨٥[585] ــ نفسه، ٣/١٣١ ــ ١٣٢.

فإنْ قصر عن ذلك نـــزل له اسم بحسب الموضع الذي يبلغه في القرب من تلـــك الغايـــة والبعـــد عنها»٥٨٦. [586]

ويركز قدامة بن جعفر على الجوانب الشكلية في العملية النقدية والإبداعية، إذ يفصل بـــين المبدع وانتاجه الأدبي أولاً، و يفصل بين النص الأدبي والواقع الاجتماعي وما يشتمل عليه من قـــيم وأفكار ثانياً، وتتجلى مظاهر العناية الشكلية في أنّ قدامة بن جعفر لا يعيب على الشاعر أن ينـــاقض نفسه بقصيدتين كأن «يصف شيئاً وصفاً حسناً ثم يذمه ذماً حسناً » ٥٨٧[587] لأن المعيار لديـــه أن يكون الشاعر قد « أحسن المدح والذم »بل ان هذا يدل عنده « على قوة الـــشاعر في صـــناعته واقتداره عليه »٥٨٨[588].

ويقود هذا التصور إلى التذكير بقضيتي التحسين والتقبيح العقليين اللتين أرســـاهما ونماهمـــا التفكير الاعتزالي وإنهما لا يؤديان ـــ عند قدامة بن جعفر ـــ دوراً تربوياً، الهدف منـــه التـــأثير في المتلقي، تر غيباً في أمر، أو تنفيراً عنه، ولكنهما يؤديان دوراً جمالياً شكلياً، ولذا فإنّ الصدق لـــدى قدامة ليس معياراً لتمييز جيد الشعر عن رديئه، لأن الشاعر « ليس يوصف بأن يكون صادقاً، بل إنما يراد منه إذا أخذ في معنى من المعاني كائناً ما كان أنْ يجيد في وقته الحاضر » ٥٨٩ . [589]

وحين يتناول قدامة بن جعفر قول امرئ القيس :

فمثلُـــــك حبلـــــى قـــــد طرقـــــتُ ومرضـــــع

فألهيتُهـــــــا عـــــــن ذي تمـــــــائمَ محـــــــولِ

فهو رد على من يقرنون القيمة بأبعاد أخلاقية، لأنه «ليست فحاشة المعنى في نفسه مما يزيل جـــودة الشعر فيه، كما لا يعيب جودة النجار في الخشب مثلا رداءته في ذاته»٥٩٠. [590]

٥٨٦[586] ـــ قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص ٦٤ ـــ ٦٥.

٥٨٧[587] ـــ نفسه، ص ٦٦ .

٥٨٨[588] ـــ نفسه، ص ٦٦.

٥٨٩[589] ـــ نفسه، ص ٦٨.

٥٩٠[590] ـــ نفسه، ص ٦٦.

وهذا يعني أنّ قدامة بن جعفر يرجع علة الجمال إلى الجانب الشكلي، وهو أمـــر يتـــصل بالنسيج والتصوير، وبتعبير آخر يرجع علة الجمال إلى الخصائص الذاتية للشعر في جانبها الـــشكلي «الصياغة » ولذلك فإن المعنى لا يعيب شاعراً، وإنما الذي يحسنه ويقبحه كيفية التعبير عنه .

٤

لا يختلف الأديب عن الإنسان العادي بالنوع ، وإنما يتميز بحساسية مرهفة تجعله أكثر ضبطا لانفعاله وسيطرة عليه ، وقدرة في التعبير عنه بتشكيل لغوي ، ويلتقي الدارس بنمطين من الانفعال ، أحدهما : سطحي ساذج يستجيب بسرعة للمثير الكائن في الخارج ، وثانيهما يتخلق في أعماق الأديب ، ليس بوصفه رد فعل مفاجئ للمثير الخارجي ، وإنما يتفاعل مع وجدان الأديب ورؤاه وأحلامه بطريقة معينة ، وهذا النمط هو الذي يسيطر عليه الأديب ، ويعمد إلى التعبير عنه بطريقة فنية.

وفي ضوء هذا لا يتخلق إبداع النص الأدبي إلا بوجود مثير خارجي يقع خارج الذات الإنسانية المبدعة ، وليس شرطا أن يكون المثير عظيما ، أو عنيفا ، أو قويا ، فقد تكون ومضة عيني طفل يحس بالخوف أو الطمأنينة اكبر باعث لإبداع نص لدي الأديب ، ما دام هذا التأثير يسهم في تخليقه الانفعال الإبداعي .

إن مرحلة تخليق الانفعال تمثل المرحلة السابقة للتشكيل اللغوي للنص الأدبي ،وعلى الرغم من تسليمنا بأن النص الأدبي لا وجود له قبل تشكيله اللغوي ، فإننا ، في الوقت نفسه ، نؤكد أهمية هذه المرحلة ،لأنها تمثل الأساس الذي لا يمكن ان يوجد بدونها.

ويكشف الحديث عن المنطقة التي يتخلق فيها الانفعال كثير من الغموض ، بسبب عدم الإحاطة المادية بها ، ولأنها منطقة لدنة لم يتمكن علماء النفس من تحديد طبيعتها تحديدا منهجيا منضبطا ، ومن ثم فإن التحدث عنها ليس قطعيا ،ولكنه يخضع لقدر من الإحساس والحدس ،وان التعبير عنها أقرب إلى عملية إبداع أدبية ، ومن الجدير بالذكر ان هذه المنطقة تكاد تكون محظورة في تراثنا النقدي بسبب معتقدات دينية ،لأنه إذا كان من الممكن الحديث عن مرحلة انفعال المبدع والمنطقة التي يتخلق فيها الانفعال فإن الحديث عن هذه المنطقة في النصوص المقدسة يعد أمرا محظورا ،لاتصاله بالذات الإلهية ، ولذلك لاحظنا أن تراثنا النقدي قد صرف جل جهده نحو التشكيل اللغوي مثل الدراسات المستفيضة في إعجاز القرآن الكريم ،أو الدرس النقدي للأنظمة اللغوية، صوتية ، وصرفية، ونحوية، في النصوص الشعرية ،و لم يلتفت كثيرا إلى المرحلة السابقة لهذا التشكيل .

وعلى الرغم من ذلك فإن الناقد العربي في تراثنا النقدي قد مسَّ هذه المنطقة في أحايين محددة ، وتعد محاولة ابن طباطبا العلوي أبرز هذه المحاولات أكثرها أهمية .

ويتأسس تصور ابن طباطبا في ضوء المنجز العقلي / الاعتزالي الذي يحاول ضبط تحليل العملية النقدية والإبداعية على أسس عقلية منضبطة ، ويحاول في الوقت نفسه حل معضلة الشاعر المحدث الذي سبقه الشعراء في استنفاد المعاني واستخدامها ، وفي ضوء هذه الأبعاد أخذ يرسم للشاعر طرائق تعليمية في تحديد ماهية الشعر ومراحل إبداع النص .

ولا يمكن دراسة الخطاب النقدي عند ابن طباطبا بعيدا عن سياقه التاريخي والاجتماعي ، ولما كان ابن طباطبا يندرج في سياق المدرسة العقلية في التراث فإنه يعتقد أن الفعل الإنساني له سمات ومزايا ، إذ لا يتأتى حدوث الفعل إلا بوجود ركنين يكتنفانه ، أولهما :القدرة ، وثانيهما :الإرادة وإن الإبداع الشعري هو الآخر فعل ولا بد له من هذه الأركان الثلاثة مجتمعة ، يقول ابن طباطبا « الشعر ــ أسعدك الله ــ كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم ، بما خص به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجته الأسماع وفسد على الذوق ، فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه ، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن عن تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به ،حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه » ٥٩١[591] .

إذن يتجدد الشعر لديه في ضوء مكونين ، أولهما داخلي يحدد للشعر خصوصيته من خلال السمات الداخلية ، ويتمثل من خلال بعدي : الكلام الذي يتضمن التأليف ، وهو يدل على طريقة مخصوصة في الأداء ، والنظم الذي يدل على خاصية تتجاوز العروض ، وتلتقي ببعض سمات القرآن الكريم الذي كثيرا ما عبر عن إعجازه من خلال نظمه ، وهي طريقة مخصوصة في الآداء ، ومن خلال هذين البعدين ــ الكلام المؤلف والنظم ــ حدد ابن طباطبا ماهية الشعر بسماته الداخلية ، وأضاف إلى هذا تحديدا من خلال مغايرته للنثر الذي يبدو قسيما للشعر ، غير أن مفهوم النثر يتسع لديه ليشمل ما«يستعمله الناس في مخاطباتهم » ، ولذلك فالشعر « كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خص به من النظم الذي ان عدل عن جهته مجته الأسماع وفسد على الذوق » وإذا كان ما سلف يؤكد على دور المتلقي الذي يمايز بين الشعر وغيره ، لأن خروج الشعر عن النظم تمجه أسماع المتلقين ، فإن ابن طباطبا أكد أهمية الملكة النفسانية التي أودعها الله فطريا في الإنسان ،وتتمثل في « صحة الطبع والذوق » لأن صحتهما تمكنان من إبداع النص الشعري ، وليس الشاعر به حاجة إلى غيرهما من العلوم المعيارية التي تساعد على نظم الشعر كعلم العروض ،وفي ضوء هذا ، فالقدرة «معنى موجود في الجسم » ويصح من الإنسان الفعل والتصرف بها، ولا يمكن للفعل ان يتأتى وجوده دون القدرة والإرادة، وأن فساد الطبع واضطرابه يمنعان الشاعر من الإبداع ،

---

[591]591 ابن طباطبا العلوي ، عيار الشعر ، ص ٩ .

وتصبح معرفة العروض لازمة لا بد منها ، بحيث « تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه» .

أما الإرادة والفعل فإنهما يتحددان في قوله « فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا ،وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه ، والقوافي التي توافقه ، والوزن الذي يسلس له القول عليه، فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته ، واعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه ،فإذا كملت له المعاني وكثرت الأبيات وفق بينها بأبيات تكون نظاما لها وسلكا جامعا لما تشتت منها ، ثم يتأمل ما قد أداه إليه طبعه ونتجته فكرته ويستقصي انتقاده ، ويرم ما وهى منه ، ويبدل بلك لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية»٥٩٢[592].

وتعني الإرادة قصد الإنسان لإحداث الفعل ، وتقترن الإرادة بالوعي والمعرفة ، وفي ضوء هذا يوجه ابن طباطبا خطابه النقدي من إرادة الشاعر نحو قدرته لإحداث الفعل الإبداعي ، وتتجلى أول مراحل الإبداع في « مخض المعنى » وهو جهد إنساني فردي يؤديه المبدع ، ويقوم فيه بانتزاع شيء من شيء آخر ، لأن توصيف الإبداع بعملية المخض ــ وهي استخلاص الزبدة من اللبن ــ تعني مماثلة الفعلين ــ أي فعلي المخض والإبداع ــ وكلاهما يقتضي جهدا يبذله الإنسان ، وان نتيجة هذا الجهد ، انتزاع / إبداع شيء من شيء آخر ، مأخوذ منه ، ومستقل عنه ومختلف : الزبدة / القصيدة .

جهد الماخض، وهو جهد فردي

مخض اللبن

انتزاع شيء من شيء آخر « الزبدة »

جهد الشاعر « وهو جهد فردي »

مخض المعنى

انتزاع شيء من شيء آخر « القصيدة »

---

[592]592 نفسه ، ص ١١ .

وفي ضوء هذا تتجلى عملية تخليق النص في المرحلة السابقة للتشكيل اللغوي في إطار جهد إنساني مبذول ، فالإبداع ليس إلهاما يبث في روع المبدع أو تفيض أو تشرق به قوى خارجة عن الذات الإنسانية ، وإنما هو جزء من عملية تتفاعل فيه الذات مع موضوعها ، وبهذا يعد عمل ابن طباطبا متقدما على التصور الأفلاطوني الذي يجعل الابتكار مرتبطا بالإلهام ارتباط المعلول بعلته ، فالشاعر ــ عند أفلاطون ــ لا يبدع عمله إلا تحت وطأة تأثير قوة غيبية يفقد فيها الشاعر وعيه وصوابه ، ومن اجل أن يبني أفلاطون عن تصوره بجلاء عقد مقارنة بين الشاعر وكهنة معبد « كوبيلا» الذين لا يؤدون طقوسهم في الرقص إلا إذا فقدوا صوابهم ، ويستخلص أفلاطون أن الشعراء بعامة والغنائيين منهم بخاصة « لا ينظمون أشعارهم وهم منتبهون، إذ حينما يبدأون اللحن والتوقيع يأخذهم هيام عنيف وينل عليهم الوحي الإلهي » ٥٩٣[593]، إذن فالشاعر عند أفلاطون ناقل لما تلهمه إياه ربة الشعر .

وقد أدرك ابن طباطبا العملية الإبداعية في ضوء الصنعة التي تتحدد على أساس النظر العقلي للعملية الإبداعية ، زفي ضوء تتابع عمليتي التخطيط والتنفيذ ، أي أن يكون العقل متحكما في كيفية توظيف الجهد الإنساني الذي يعني إعداد المعاني ومخضها ،وتهيئتها في ذهن المبدع « نثرا » من ناحية ، وضرورة التتابع المرحلي الذي يبدأ الشاعر بإعداد مخطط لما يتكون عليه القصيدة ، ثم الشروع في تنفيذ هذا المخطط، وكأننا إزاء مهندس يعد خريطة لبناء بيت ، ثم يبدأ في تنفيذ بناء البيت ، إذ يرى أن الشاعر بعد أن يفرغ من « مخض المعنى » يُعدُّ له « ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه ، والقوافي التي توافقه ، والوزن الذي يسلس له القول عليه » .

ويتبدى من هذا النص أهمية المعنى وقيمته إذ له الأسبقية وله أيضا وجود مستقل تمام الاستقلال عن غيره من المكونات كالألفاظ والقوافي والبحور وان العلاقة بين المعنى واللفظ ــ مثلا ــ علاقة الجسد بالكسوة ،فقد يكون الثوب ضيقا أو فضفاضا ، مما يؤكد الفصل الحاد بينهما ، ولذلك يدعو الناقد إلى ضرورة مطابقة اللفظ بالمعنى ،واحسب ان هذا الوعي بالعلاقة الانفصالية بين اللفظ والمعنى اسهم بشكل واضح في تحديد هذه العملية الصناعية ، وطبيعة المرحلية التي يتم بها إبداع النص الشعري .

إذن فإن مرحلية الإبداع عند ابن طباطبا يتحدد بمرحلة ما قبل التشكيل اللغوي، ثم مرحلة التشكيل اللغوي ، التي تمر بثلاث مراحل متتالية ومتتابعة ، وهي :

أولا : إعداد الكسوة الشعرية للمعاني من حيث :

593[593] أفلاطون ، محاورة أيون ، ص ٣٨ .

- إلباس المعاني بالألفاظ المطابقة .
- إلباس المعاني بالأوزان المطابقة .
- إلباس المعاني بالقوافي المطابقة .

ثانيا : الربط بين الأبيات المتنافرة بأبيات شعرية تجمع شملها وتوحد شاردها .

ثالثا : تنقيح النص الشعري في صياغة أو تركيب أو مفردة .

إن هذه المرحلية في إبداع النص الأدبي ليست بدعة في التراث الإنساني ،فإن ت . س . إليوت يؤكد مرحلية تماثل إلى حد ما مرحلية ابن طباطبا يقول إليوت :

« إن أول ما يحدث في مخيلة الشاعر على وجه الدقة هو الاختراع أو إيجاد الفكرة ،يليها ثانيا الوهم أو التنويع أو تطويع تلك الفكرة لتتناسب مع الموضوع ،أما في المرحلة الثالثة فتكون الصياغة أو مرحلة إلباس الفكرة وتجميلها بكل ما طرأ عليها من تغيير تظهر سرعة النهاية في إطار من الكلمات المعقولة ذات الأهمية »٥٩٤[594] .

وعلى الرغم من اختلافنا مع ابن طباطبا وإليوت في هذه العملية الصناعية التي تحدد مرحلية الإبداع الشعري فإن تفكير ابن طباطبا بخاصة يمثل نقلة نوعية في التفكير النقدي ـــ تاريخيا ـــ ولتأكيده أهمية المنجز الإنساني المقترن بجهده بحسب قصده ودواعيه.

5

ويوظف المعتزلة العقل من أجل النظر إلى الظواهر والكشف عن عللها، فهو ـــ أي العقل ـــ القوة التي يستخدمها الناقد المعتزلي ليكشف بها عن الحقائق، ويعالج من خلالها قـــضاياه القيميـــة، كمعالجته قضيتي الحسن والقبح العقليين في إطار النظرة الأخلاقية للمعتزلة، فالفعل الإنساني خاضـــع لدى المعتزلة لحرية الإرادة الإنسانية، أي أنّ حرية الفعل وكيفية تأديته هي التي تحدد مكونات قيمته، وهذا كله يخضع ـــ في الحقيقة ـــ للمقومات العقلية التي يصدر عنها التفكير الاعتـــزالي، فحـــسن الأفعال وقبحها راجع لهذه القوة العقلية التي تميز بين الأشياء وعللها،كما أنّ الإنسان يستطيع بواسطة هذه القوة أنْ يدرك الحسن والقبح بوصفهما قيمتين تخضعان لمقومات عقلية بحتة،إضافة إلى أنّ القوة العقلية تمكن الإنسان من اختيار نوع الفعل الإنساني بما ينطوي عليه من قيمة حسنة أو قبيحة .

إنّ القوة العقلية في مجال تأديتها لوظيفتها القيمية تؤدي دورين في آن واحد، فهي تميز القيمة وتدركها من ناحية، وتعمد إلى اختيار نوع القيمة من ناحية ثانية، وهذا ما أكده القاضي عبد الجبار

594[594]   ت. س. إليوت ، فائدة الشعر وفائدة النقد ، ص ٦٠ .

بن أحمد في قوله بأن « الواحد منا يصح أن يستغني عن فعل القبـــيح ويـــصح أن يعلـــم بقبحـــه » ٥٩٥.[595]

وتتسم القيمة بكونها موضوعية ومطلقة، فالقيمة الأخلاقية خاضعة لهذين البعدين الموضوعي والمطلق، ولهذا رأينا من يؤكد « أنّ الأفعال في حد ذاتها حسنة أو قبيحة، والوحي لا يثبت للأفعـــال قيمتها، يل يخبر عنها فقط » ٥٩٦. [596]

ولو أردنا قياس هذا على النص الشعري لقادنا إلى نتيجة في غاية الأهمية مؤداها أنّ القيمـــة التي ينطوي عليها النص الشعري ليست كائنة خارجه، وإنما هي كائنة فيه، فهي ليـــست مفروضـــة بمقومات اجتماعية أو أخلاقية مثلاً، ولكنها صفة ذاتية قارة في النص ذاته، شأن النص الشعري ـــ هنا ـــ شأن الفعل الأخلاقي الذي يشتمل بذاته على قيمته الكائنة فيه.

ويتجاوب هذا التصور مع التفكير الاعتزالي الذي يرى أنّ القيم حسنة في ذاتها أو قبيحة في ذاتها، فالصدق قيمة أخلاقية حسنة في ذاتها، كما أنّ الكذب قبيح في ذاته، وباقتران القيمة بالفعـــل لابد من الإشارة إلى أنّ هذه القيمة ترجع إلى أداء الإنسان إياها بالقصد، وهو قرين حريـــة الإرادة الإنسانية في أداء الفعل، ولذلك يتحدد الحسن والقبح بمقدار إحكامهما العقلي، ومقدار ذم أحـــدهما ومدح الآخر، فالقبح ـــ عند القاضي عبد الجبار ـــ هو « ما يستحق به الذم مـــن الأفعـــال، لأنّ الأفعال على ضربين : أحدهما يستحق به الذم، والآخر لا يصح ذلك فيه، فوصف الأول بأنه قبيح، والثاني بأنه حسن، إذا فعله المميز بينهما » ٥٩٧[597] وفي ضوء هذا يكون القصد شاملا ومحيطا بتأدية القيمة، وتكون ماهية القيمة كائنة في الفعل ذاته، كما أنها صفة تكشف عن مقومات عقلية .

وفي ضوء هذا فإنّ الفعل الإنساني لا يتسم بقيمة إن كان مجردا عن القصد، ولذلك توزعت الأفعال في الفكر إلى نوعين: أحدهما لا صفة له زائدة على وجوده، كفعل الساهي والنائم، وهذا لا يوصف بقبح ولا حسن، وثانيهما : له صفة زائدة على وجوده، فإما أنْ يستحق الذم فيكون قبيحاً، أو لا يستحق الذم فيكون حسناً .

ونخلص من هذا كله إلى أنّ القيمة تتصل من ناحية بمنشئ الفعل، إذ لابد أن يصدر الفعـــل بالقصد، أي أنْ يصدر عن إرادة الإنسان وقدرته، فلا يوصف الفعل أو ينطوي على قيمة مجرداً عـــن الوعي بحدوثه وأهمية إيجاده، ولذلك لا يصح إطلاق حكم الحسن والقبح عليه، وتتصل القيمة مـــن

٥٩٥[595] ـــ القاضي عبد الجبار بن أحمد، المغني في أبواب التوحيد والعدل، ١٧٧/٦.

٥٩٦[596] ـــ البير نصري نادر، فلسفة المعتزلة، ٩٧/٢.

٥٩٧[597] ـــ القاضي عبد الجبار بن أحمد، المختصر في أصول الدين، ص ٢٠٣ .

هذه الزاوية بالفعل ذاته، لأن القيمة لا تتحدد بمجرد القصد، إذ قد تكون سالبة أو موجبة، غـير أنّ الكشف عن أحد بعديها السلبي أو الإيجابي، إنما نفتش في ذات الفعل، وبأداة لا تخضع للأهواء، وهي العقل .

ويخضع التحديد القيمي للتحسين والتقبيح للمقومات العقلية، ويلفتنا أحد الباحثين إلى لون آخر نسبي تخضع فيه القيمة لاعتبارات اجتماعية مستنداً في ذلك إلى بعض مقولات المعتزلة التي ترجع الخير إلى المنفعة، أو تقرنه بها، على أنّ هذه المنفعة والضرر يتجاوزان « المفهوم الفردي المقصور على المصلحة الفردية للإنسان، ذلك أنهم اعتبروا مصلحة الآخرين معياراً لتحديد المنفعة والمضرة، كما اعتمدوا المنفعة والمضرة معياراً لتحديد الحسن والقبح » ٥٩٨. [598]

وسواء أكانت قيمة الحسن أم القبح خاضعة للمقومات العقلية أو لاعتبارات اجتماعية فإنَّ الغالب في إطلاق الحسن والقبح على ما له علاقة وثيقة بالمقولات العقلية، بل إنّ الباحثين ـــ هنا ـــ يؤكدون مواطن اتفاق العلماء وافتراقهم بمقدار كون العقل أداة فاعلة في هذا الاتفاق أو الاختلاف، أما موضع الاتفاق فهو «الحسن بمعنى الملاءمة للطبع والقبح بمعنى عدمه » ٥٩٩[599] أو أنّ « الحسن بمعنى الكمال والقبح بمعنى عدمه»٦٠٠[600] وهذان المعنيان لا بد للعقل من دور في إدراكهما وتحديدهما .

إنّ استخدام مصطلحي الحسن والقبح إنما هو استخدام قيمي، ويؤكد توافر القيمة في الشيء أو افتقارها إليه، وعلى الرغم من الاقتران الحاد الذي يخلط فيه الحسن بأبعاد أخلاقية حميدة، ويمتزج فيها القبح بأبعاد أخلاقية ذميمة، فإنّ بعدي الحسن والقبح لم يبقيا منحصرين في هذه الأبعاد الضيقة، إذ يتجاوزها إلى النص الشعري، ولكنهما لم يتخلصا تماما من سماتهما الأخلاقية .

ومن الضروري التمايز بين أمرين يبدوان مختلطين، أولهما : طبيعة النص الشعري، وثانيهما : قيمته، على الرغم من إدراكنا أنّ قيمة النص الشعري تتداخل حقيقته في طبيعته، وهذا يعني أنّ الكشف عن مكونات القيمة وعناصرها تتحدد من خلال الكشف عن الكيفية التي يتم بها التركيب، ومن هنا يتأتى التداخل الوظيفي بين التركيب والقيمة، على الرغم من أنهما مختلفان في الحقيقة، لأنّ تركيب النص الأدبي شيء، وأنّ قيمته شيء آخر.

٥٩٨[598] ــ محمد عمارة، المعتزلة ومشكلة الحرية، ص ١٤١.

٥٩٩[599] ــ محمد تقي الحكيم ، الأصول العامة للفقه المقارن، ص ٨٣ .

٦٠٠[600] ــ نفسه، ص ٨٣ .

وليس من الضروري دراسة منشأ طبيعة النص الشعري، أي الدوافع والعوامل النفسية الـــتي تخلقت في أعماق المبدع قبل أن تتحول هذه كلها إلى وجود موضوعي نطلق عليه « القصيدة » لأن عمل الناقد ليس الكشف عن عناصر الإبداع قبل تشكيل النص الأدبي، فهذا من اختصاص غيره ـــ كعالم النفس مثلاً ـــ وإنما تتركز العناية الحقيقة للناقد بالنص من حيث هو موجود، أي من حيث هو « تركيب من الألفـــاظ حول تجربة إنسانية »[601]601 لأنه لا وجود للنص الأدبي قبـــل تـــشكيله اللغوي .

ولا يعني هذا غضاً من قيمة الجهود التي يبذلها علماء النفس في هذا المجال، إلا أنّ تغير الزاوية التي يتناولها الدرسان النقدي أوالنفسي مختلفة دون ريب، وفي ضوء هذا فإن قيمة الـــنص الـــشعري ليست كائنة في المبدع، فهي ليست خارج النصوص الشعرية، وإنما هي متركزة في التشكيل اللغوي للنص الأدبي، ولذلك فإن النص هو المثير الأول والحقيقي في الإشارة إلى تحديد قيمتـــه، لأن ميـــدان علماء الجمال ونقاد الفن والأدب «ليس هو ثمرة التحقق في الذهن،وإنما هو ثمرة التحقق بالتشكيل، أي أنّ مجال بحثهم هو العمل الفني نفسه، لا العمليات التي جرت قبل تشكيله »٦٠٢ [602].

6

ويتفاوت الكشف عن القيمة في النقد الاعتزالي من خلال نظرتين متعارضتين، إحـــداهما : تحاول الكشف عن القيمة وتلمس عناصرها وأبعادها خارج النص الشعري، والثانية : تحاول الكشف عن القيمة وتحديد قوانينها وعناصرها في النص الشعري ذاته، أي داخل التركيب اللغـــوي، ومـــن الواضح أنّ الأولى تُعنى عناية بالغة بالمضامين، في حين تركز الثانية عنايتها بالشكل،وتتـــضح معـــالم النظرة الأولى في خضوع القيمة لاعتبارات اجتماعية، قد تحولت بسبب العرف الاجتماعي إلى قـــيم ثابتة في الواقع، وكان لا بد من نقل هذه القيم إلى النص الشعري، دون إخلال بطبيعتها، وما تنطوي عليه من دلالات، فالفرس الكريم ـــ مثلا ـــ له صفات تعارف عليها الناس في الواقع، كأن يكـــون ذيله بين القصر والطول، كما ينبغي أن يكون شعر ناصيته قصيراً، وليس من الطول بحيـــث يغطـــي عينيه، ولذلك أخذ المرزباني ـــ عند تعرضه لشعر امريء القيس ـــ يعقد المقارنة بين ما تنطوي عليه القيم في الواقع من دلالات ومقدار محاكاتها في النص الشعري، فعاب عليه أن يكون ذيل فرسه طويلاً كمثل ذيل ثوب العروس في قوله :

---

[601]601 ـــ *Winters , The Function Of Criticism , p 81*

٦٠٢[602] ـــ عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبي، ص ١٦.

لهـــــا ذنـــــــبٌ مثـــــــلُ ذيـــــــلِ العـــــــروس

تـــــــسدُّ بـــــــه فرجَهـــــــا مــــــن دبُـــــــر

ويكمن العيب في أنّ « ذيل العروس مجرور، ولا يجب أن يكون ذنب الفرس طـــويلاً مجـــروراً ولا قصيراً»٦٠٣ . [603]

وقد عابه أيضا في قوله :

وأركـــــــــــبُ في الـــــــــــروعِ خيفانـــــــــــةً

كـــــــسا وجهَهـــــــا ســـــــعفٌ منتـــــــــشرْ

وقد عدّ هذا خطأ لأنه « إذا غطت الناصية الوجه لم يكن الفـــرس كريمـــاً »٦٠٤[604] إنّ العيـــوب الشعرية والأخطاء التي عني بها المرزباني تنحصر بعقد مقارنة بـــين الـــنص الـــشعري والاعتبـــارات الاجتماعية، ولكنه لم يقتصر على ذلك بل تجاوزه إلى الشاعر وتقويم شخصيته، ففي قـــول امـــرئ القيس :

فمثلُـــــك حبلـــــى قـــــد طرقـــــتُ ومرضـــــع

فألهيتُهـــــــا عـــــــن ذي تمـــــــائمَ محـــــــولِ

٦٠٣[603] ـــ المرزباني،الموشح، ص ٣٨، وابن جنّي،الفسر، ص ٢٣٩.

٦٠٤[604] ـــ نفسه، ص ٣٩، وانظر الجرجاني : الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص ١٠ .

يتساءل المرزباني « كيف قصد للحبلى والمرضع دون البكر، وهو ملك وابن ملوك ؟ مافعل هـذا إلا لنقص همته» ٦٠٥[605] وتتداخل بهذا لديه القيمة بالوظيفة الأخلاقية ليعيب على امرئ القيس فجوره وعهره .

ولا نريد الإسراف في تتبع خضوع القيمة لهذا اللون من المؤثرات الخارجية لدى المرزبـاني وبخاصة أنها تتكرر لديه، وخاضعة لأبعاد تأثرية في اعتماده على الرواية والنقل، ويتأتى هذا بـسبب إلحاح الوظيفة التعليمية عليه .

وفي ضوء هذا فإن القيمة تتجلى في القصيدة بمقدار مطابقتها ومحاكاتها للواقـع، ولـذلك فالمرزباني يطابق بين ما تصفه القصيدة وما ينطوي عليه الموصوف من صفات وخصائص في الواقع، فإن تماثلا أصابت القصيدة واشتملت على قيمة بذاتها، لأن القيمة قرينة تماثل الواقع، وهذا يعـني أنّ المحاكاة وسيلة في إبداع الشعر وفي التأثير في المتلقي أيضاً، وليس للشاعر في هذا المضمار من هـدف سوى مطابقة صورة القصيدة لما هو عليه الواقع من صفات.

وقد تحولت المحاكاة إلى معيار يحدد قيمة الحسن والقبح في القصيدة، وليس من وظيفة للناقد سوى الاحتكام العقلي للون المماثلة بين صورة الشيء في القصيدة ومقابلها في الواقع، وعلى الرغم من أنّ هذا الحكم يخضع للون من الضبط العقلي، فإنه يعمد إلى تكرار التجربة المعتادة والمألوفة، بمعنى أنه لا يسعى إلى تجاوز ما هو كائن إلى ما ينبغي أن يكون، وستكون المعرفة التي يهـدف إلى تأكيـدها تقريراً للمعرفة الكائنة في الواقع، فالناقد يهدف إلى تثبيت القيم الكائنة في الواقع وليس الـسعي إلى تجاوزها، ويكون دور العقل مجرد مراقب كسول للتجربة المعتادة والمألوفة .

إن محاكاة الواقع تلزم الشاعر ألا يتجاوز الواقع بما هو عليه، هذا في الأقل ما يذهب إليـه النقاد، وإن كانوا يهدفون ـــ في الحقيقة ـــ في جوانب أخرى ـــ إلى ضرورة مطابقة مثـل أعلـى ينشدونه لا يتطابق في الحقيقة مع الواقع، بمعنى أنّ التصوير في القصيدة ليس نقلاً فوتوغرافياً للواقـع، كما هو الحال بالنسبة للمرآة، ويدرك الناقد هذا التمايز بين المثل الأعلى من ناحية والواقع من ناحية أخرى، وقد يتبنى المثل الأعلى باعتباره معبراً عن لون من المبالغة .

وعلى الرغم من هذا التداخل بين ضرورة محاكاة الواقع بما هو عليه، واعتبار تجاوزه نقـصاً يعاب عليه الشعر والشاعر على السواء، فإننا نلحظ إلحاحاً لدى الناقد على ضرورة تجاوز محاكـاة الواقع إلى محاكاة مثل أعلى يعبر عن لون من المبالغة، وسواء أكانت المحاكاة للواقع أم للمثال فإنهـا تبقى تتفاعل مع كلا البعدين من زاوية تقليدية، ففي الحالة الأولى لا ينبغي الخروج على ما ألفه الناس في الواقع، وفي الحالة الثانية لا ينبغي الخروج على ما ألفه الناس من مثال، وكأن المحاكاة تتفاعل مـع

٦٠٥[605] ـــ المرزباني،الموشح، ص ٤٢ .

لون من الثبات غير قابل للتغير وتكون وظيفة المحاكاة المطابقة في النقل، وهو نقل خاضع للعقل٦٠٦. [606]

وتخضع المحاكاة من هذه الزاوية لأحد بعدي : التحسين والتقبيح، إذ يسقط النقاد سمات التحسين عن فرس امرئ القيس، ولذلك لا يتقبل أنْ يكون شعر ناصيته طويلاً ومغطياً عينيه، وهذا يعني أنّ المحاكاة لا تحاكي موضوعها بشكل مباشر، وإنما تحاكيه عبر إحكامات عقلية يخضع المحاكي لها، فالشاعر لا يحاكي الواقع بما هو عليه، وإنما يحاكي الواقع عبر التجربة الإنسانية المتفاعلة معه، غير أنّ هذه التجربة محكومة بمنطق عقلي صارم، كما أنّ محاكاة المثال تعني محاكاة صورة ذهنية مجردة، وهي متأثرة بمجملها لهذا المنطق العقلي الصارم .

وما دامت المقومات العقلية تحكم طبيعة المحاكاة فإن غاية المحاكاة إحداث تأثير أخلاقي في المتلقي في قبول الصورة أو النفور عنها، سواء في حالة المدح أو الهجاء أو الغزل، ويعد التأثير أبرز المقومات التي يهدف النقاد إلى تحقيقها، وهو تأثير يتأتى بسبب سلوك ما، وبذلك يكون الشعر قد أحدث تغييراً في المواقف، ومن الطبيعي أن يتم هذا بعد إحداث تغيير معرفي وإن لم يشر النقاد إلى ذلك بشكل واضح .

7

ومثلت الحداثة بعداً جوهرياً يكشف عن القيمة ومقوماتها، وقد فطن النقاد إلى مفهوم الحداثة في بعدها الزمني، وعلى الرغم من أنّ الحداثة قد ولّدت ضجة في القرنين الثاني والثالث الهجريين، وكان طريق الانتصار ممهداً لها في القرن الرابع الهجري، فإنها لا تزال حية وماثلة أمام الناقد وكأنها قضية جديدة، ولذلك راح الناقد الاعتزالي يدافع عنها بحماس معتمداً على المقومات العقلية التي ترفض التسليم المطلق للقديم لمجرد قدمه، راداً بذلك على أنصار القديم الذين يسلمون بإطلاق لكل ما هو قديم .

ويصر الناقد الاعتزالي على تجاوز تقويم النص الشعري في إطاره الزمني، ويضع النصوص في مكانة واحدة، ويمايز بينها بمقدار ما تنطوي عليه من خصائص، ومن أجل هذا اعتمد الناقد منهجاً واحداً في درس القديم والحديث، وعاب على النقاد تبريراتهم واعتذارهم للشعر القديم لمجرد كونه قديماً، كما عاب عليهم هجومهم على الشعر المحدث لمجرد حداثته.

٦٠٦[606] ـــ كريم الوائلي، المواقف النقدية، ص ٤٣.

إن المعتزلة بعملهم هذا إنما يخضعون النص الشعري لمعيار عقلي يكشف عن قيمة الــنص، بعكس أنصار القديم الذين جعلوا من الزمن عنصراً يحددون من خلاله قيمة النصوص الــشعرية، وإذا كان المعتزلة قد عمدوا إلى إلغاء هذا العنصر وإحلال الأحكام العقلية محله، فإنهم لم يتمكنوا من إلغائه تماما، وبخاصة أنهم لا يزالون متصلين بالتراث، وهم بحاجة إلى موازنة وتواصل بين القديم والحديث .

وعلى الرغم من أن الجرجاني يرفض ــ أساساً ــ اقتران قيمة الشعر بالزمن فإنه لا يــزال متأثراً في بعض جوانب تفكيره بهذا التقويم من جهة تفسير الظاهرة أولاً، ومن جهة تأثره اللغوي في كون القديم أساساً في الاحتجاج ثانياً، وهذا يعني أنّ القيمة تقترن في أحد أبعادها بالقدم من أجــل الاحتجاج بالشعر، وهذا ما فعله الأصمعي ــ فيما يرويه عنه الجرجاني ــ في الكُميت إذ عدّه « من جراميق الشام لا يحتج بشعره » ٦٠٧[607] وفعل مثل هذا مع الطرماح وذي الرمة .

ويثبت الأصمعي وأضرابه من اللغويين والنقاد القيمة وينفونها لمجرد بعدها الــزمني ســواء اتسمت القصيدة بمقومات وخصائص فنية أو افتقرت إليها، حتى ليلتبس الأمر عليهم في التقويم، حين يوهمهم أحد الشعراء بِقِدَم قصيدة ينشدها، ولكنهم يتراجعون بعد ذلك، ملتزمين بتعــصب مقيــت جاعلين من كل قديم أصلاً، ومشتملاً على قيمة، ومقرنين الضعف والرداءة بكل محدث، آخذين بعين الاعتبار أنّ قضية الحداثة والقدم لا تعدو لديهم المفهوم الزمني وليس لها أبعاد فنية .

ومن أجل تجاوز اقتران القيمة بالبعد الزمني ذهب الجرجاني إلى الكشف عن أخطاء الــشعر القديم، وكأنه يعتذر بهذا للشعر المحدث، فهو يرى أن الدواوين الجاهلية والإسلامية لا تخلو أبياتها من عيب « إما في لفظه أو نظمه، أو ترتيبه وتقسيمه، أو معناه، أو إعرابه، ولولا أنّ أهل الجاهلية جُدّوا بالتقدم، واعتقد الناس فيهم أنهم القدوة، والأعلام والحجة، لوجدت كثيراً مــن أشــعارهم معيبــة مسترذلة ومردودة منفية، لكن هذا الظن الجميل والاعتقاد الحسن ستر عليهم، ونفى الظنة عنـــهم، فذهبت الخواطر في الذب عنهم في كل مذهب، وقامت في الاحتجاج لهم كل مقام » ٦٠٨[608] وقد دفع هذا بالنحاة إلى التأويل والتبرير من أجل نفي النقص عن القديم، ويكشف الجرجاني أنّ الــسبب في ذلك كله هو : « شدة إعظام المتقدم، والكلف بنصرة ما سبق إليه الاعتقــاد، وألفتــه الــنفس »٦٠٩[609].

٦٠٧[607] ــ الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص ١٠ .

٦٠٨[608] ــ نفسه، ص ٤ .

٦٠٩[609] ــ نفسه، ص ١٠.

وقد أخذ النقاد ينفون عن القديم قدسيته، وأخذوا يفتشون عن العيوب في شعر القــدامى ويثبتون أخطاءهم، فامرؤ القيس ـــ في ما ينقل المرزباني ـــ على « جلالة قدره، وعظيم خطره، وبعد همته » [610]610 قد وقع في أخطاء حصرها المرزباني وتحدث عنها، ويبدو أن عقدة القيمـــة المقترنـــة بالزمن لا تزال قائمة، كما قد أخذ الجرجاني يفتش في وساطته عن عيوب الشعر القديم ويـــستخدم معايير تتجاوز الثبات الذي ألزم فيه أنصار القديم أنفسهم، كالكشف عن خطأ نحوي في مثل قـــول طرفة بن العبد :

قد رُفِعَ الفخُ فماذا تحذري

حيث حذف النون وصوابه فماذا تحذرين ٦١١[611]، أو على مطابقة الوصف للواقع حين عاب على امرئ القيس وصفه لفرسه طول شعر ناصيته، مما سبق الحديث عنه، على أنّ هذا كلــه لا يقلــل في الحقيقة من قيمة القديم في رأيه، لأن الجرجاني على الرغم من أنه يهدف إلى إرجاع قيمـــة الـــنص الشعري إلى شيء كائن في التشكيل اللغوي للقصيدة، وليس إلى عنصر خارجه كالزمن، فإنه لا يزال يعطي للمتقدم قيمة تكاد تكون راجحة على المحدث في قوله: « وليس يجب إذا رأيتني أمدح محدثاً أو أذكر محاسن حضري أن تظن بي الانحراف عن متقدم، أو تنسبني إلى الغض من بدوي، بل يجـــب أنْ تنظر مغزاي فيه، وأن تكشف عن مقصدي منه، ثم تحكم عليّ حكم المنصف المتثبت، وتقضي قضاء المقسط المتقدم » ٦١٢. [612]

وإذا كان تعريف الجرجاني للشعر لا يوحي ظاهره بتفاضل يذكر بين القديم والمحدث، وكأنه يساوي بينهما في القيمة، ويساوي بين الجاهلي والمخضرم، والأعرابي والمولّد، فإنه على الرغـــم من هذا يرى أن «حاجة المحدث إلى الرواية أمس» وبخاصة أنَّ الرواية تعد لديه أحد أسباب الشعر، وكأننا إزاء اكتمال لدى القديم يفتقر إليه المحدث، إذن فالجرجاني « ينصف المحدثين وإن كان يتخذ الأقدمين أحياناً أئمةً وأمثالاً لمن يريد أن يعرف موضع اللفظ الرشيق من القلب وعظم غنائه في تحسين الشعر » ٦١٣. [613]

---

[610]610 ـــ المرزباني، الموشح، ص ٢٧ .

٦١١[611] ـــ الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص ٥ .

٦١٢[612] ـــ نفسه، ص ١٥.

٦١٣[613] ـــ إبراهيم سلامة، بلاغة أر سطو بين العرب واليونان، ص ٢١٢.

ومن الجدير بالذكر أن نشير إلى مقولة الجرجاني الشهيرة في نفي المؤثر الخارجي في تحديد القيمة في أثناء فصله الحاد بين الدين والشعر، وقد سبق أن تحدثنا عنها، فهو يقول : « فلو كانت الديانة عاراً على الشعر، وكان سوء الاعتقاد سبب لتأخر الشاعر، لوجب أنْ يمحى اسم أبي نواس من الدواوين »٦١٤[614] ومثل هذا ما أكده ابن جني في قوله «فليست الآراء والاعتقادات مما يقدح في جودة الشعر ورداءته » ٦١٥[615] إذن فالقيمة لا تحدها أبعاد عقائدية أو وظيفة أخلاقية، إنما هي كائنة في النص الشعري، وبهذا يُلغي الجرجاني أي لون من ألوان الالتزام التي يمكنها أنْ تتداخل في تحديد قيمي للنص الشعري، حتى ليبدو لديه « الدين بمعزل عن الشعر »٦١٦[616] وكأن المعرفة الشعرية لا تلتقي بالمعرفة الدينية، وحتى على فرض التقائهما فإنّ القيمة لا تحددها عناصر الالتقاء أو الافتراق هذه .

وفي ضوء هذا تحكم القيمة مقومات عقلية صارمة، فالجرجاني يشترط على نفسه وعلى غيره هذه المقومات حتى لو قادته إلى نتائج ضد رغباته وأهوائه، فهو ينصح الناقد بقوله ان «تتصرف على حكم العدل كيف صرفك، وتقف على رسمه كيف وقفك، فتنصف تارة وتعتذر أخرى » [617]617.
إن نزعة الحياد التي يلزم بها الجرجاني نفسه ومنهجه إنما هي نزعة ترتكز على مقومات عقلية، تحاول إرجاع القيمة إلى خصائص كائنة في النص ذاته، بمعنى أنها لا ترجع إلى مقومات اجتماعية أو أخلاقية أو زمنية، ولذلك فهو حين يوازن بين مؤيدي المتنبي وخصومه يرى أن هناك من يعيب على المتنبي أخطاء نحوية ولغوية، أو ألواناً من محاكاة مخالفة لما هو كائن في الواقع، فلجأ الجرجاني إلى نزع قداسة القديم لقدمه، وجعل النص الشعري قديمه وحديثه واحداً معتمداً بذلك على نزعة عقلية جعلته يظهر ما في القديم ــ على الرغم من قداسته ــ أخطاء، وقد عمد الجرجاني لهذا ليبرر للمتنبي أخطاءه، وهو بهذا يردم الفجوة الحادة التي تفصل القديم عن المحدث، وتعطي القيمة للأول لقدمه وتقلل من أهمية الثاني لحداثته .

ويتحكم العقل في إرجاع القيمة إلى النص، سواء لدى الجرجاني أو لدى الشريف المرتضى الذي يطالعنا بتصور عقلي محدد يرى فيه أنّ « السبق للإحسان لا للأزمان » ٦١٨[618] ويرى أن « لا

٦١٤[614] ــ الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص ٦٤ .

٦١٥[615] ــ ابن جنّي، الفسر، ص ٣٤٦ .

٦١٦[616] ــ الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص ٦٤ .

[617]617 ــ نفسه، ص ٢.

محاباة لمتقدم بالزمان على متأخر، فما المتقدم إلا من قدمه إحسانه لا زمانـــه، وفـــضله لا أصـــله » [619]619فهو يتكئ على المقولات العقلية التي تلغي التمايز الزمني والطبقي على السواء .

إذن فالنقد من هذه الناحية « يرد عنصر القيمة في الشعر إلى أصول عقلية ملازمة لـــصفات الحسن والقبح، بغض النظر عن الزمان والمكان أو التصورات النقلية، كما يدعم هذا المبدأ الأســـاس الموضوعي للنقد فيتجاوز به إطار الانطباعات والأهواء إلى إطار التصورات والمفاهيم فإنه يؤســـس مبرراً عقلياً للحداثة يجعلها متأبية على الهجوم وقادرة على الوجود » ٦٢٠. [620]

وإذا كانت القيمة تتحدد ـــ أحياناً ـــ في ضوء مؤثرات خارجية فإنها قد تتصل بالتحديـــد الوظيفي للنص الشعري، فإذ كانت الغاية التي يحددها الناقد للنص الشعري تعليمية فإن قيمته تخضع لهذه الوظيفة الخارجية لتكون وظيفة النص الشعري غاية لإبداع الأدب ومعيـــاراً لتحديـــد قيمتـــه وجمالياته، وتتداخل في هذا التحديد القيمي خصائص كائنة في النص الشعري ذاته، أبرزها ضـــرورة وضوح النص ليؤدي وظيفته التعليمية، ثم يجنح الوضوح بالنص الشعري نحو تأكيد المضامين مغفـــلاً بذلك كيفية تشكيل هذه المضامين .

إنّ معيار القيمة يرتبط بمكونات خارجية ليست نابعة من النص الأدبي، كما أنّ جماليـــات النص هي الأخرى خاضعة لهذه الخاصية الخارجية، وهي خاصية عقلية في أبرز جوانبها، وهذا يعني أنّ الكشف عن القيمة في النقد الاعتزالي يتجاوز الأحكام النقدية التأثيرية التي تستجيب لمقومات ذاتيـــة ذوقية في إصدار أحكامها القيمية على النص الأدبي، وفي هذه الحالة يتنحى العقل جانباً لأن التذوق، وهو معطى ذاتي، يمثل الأساس الذي يتحكم في العمل النقدي بأسره .

إن عملية الكشف عن القيمة في النقد الاعتزالي تحاول تجاوز النقد التأثري، وإرساء الأصول النقدية وفق أسس ومعايير عقلية علمية، بمعنى أنها تتجاوز عملية التذوق إلى التحليـــل، وإذا كـــان التذوق : نسبياً، وذاتياً، ومتغيراً، فإن التحليل النقدي : مطلقٌ، وموضوعيٌ، وثابتٌ .

وعلى الرغم من هذا كله فإنّ التجربة تخضع لدى الصاحب بن عبّاد في أحد جوانب تفكيره للتجربة الشخصية المباشرة، أي أنّ تحديد القيمة وتحديد عناصرها لا يمكن أنْ يتم إلا لمن عاش كيفية تشكيل التجربة الشعرية أو ما يماثلها، فهو يشترط أن يكون الناقد شاعراً كي يتمكن من تمثل حقيقي

٦١٨[618] ـــ الشريف المرتضى، الشهاب في الشيب والشباب، ص ٣ .

[619]619 ـــ نفسه، ص ٣ .

٦٢٠[620] ـــ جابر عصفور، تعارضات الحداثة، ص ٨٣.

لعملية الإبداع، ومن ثم امتلاك القدرة في الحكم عليه، وهذا ما عناه بقوله « إنما يعرف الشعر من دفع إلى مضايقه»٦٢١[621] وبهذا يرجع معرفة الشعر وقيمته إلى خاصية ذاتية تجعل من الشعراء القوامين على تحديد جمال الشعر، والمبدعين لألوانه المتعددة، فهم يؤدون دوراً مزدوجاً إبداعياً ونقدياً .

وإذا كان الصاحب بن عبّاد يرجع قيمة الشعر وتحديد جمالياته لخاصية كائنة فيمن دفع إلى مضايقه، فإن الجرجاني في وساطته يرجع القيمة أحياناً إلى مقومات ذاتية قارة عند المتلقي، فالقيمة تتأتى بالكيفية التي يحدثها الشعر من انفعال في المتلقي، ويمثل النص الشعري مؤثراً لإحداث هذا الانفعال، وقد التفت الجرجاني إلى أهمية هذه الخاصية لأنّ القيمة تتداخل لديه بوظيفة الشعر، فإنّ الشعر الجيد يحقق لمتلقيه ارتياحاً ولذة، ومن الطبيعي أنْ يرجع الارتياح واللذة لأبعاد ذاتية، ولكن الجرجاني يتجاوز ذلك إلى إحداث إثارة الماضي باستذكار التجارب، وكأن القصيدة تؤثر في المتلقي لأنها تذكره بتجربة مماثلة عاشها، ليكون تماثل التجارب وإثارتها لدى المتلقي معياراً يسهم في إظهار قيمة النص الشعري، فهو يقول عن أثر شعر المتنبي في المتلقي : « ثم انظر هل تجد معنى مبتذلاً ولفظاً مشتهراً مستعملاً ! وهل ترى صنعةً وإبداعاً، أو تدقيقاً أو إغراباً ! ثم تأمل كيف تجد نفسك عند انشاده، وتفقد ما يتداخلك من الارتياح، ويستخفك من الطرب إذا سمعته، وتذكر صبوة إذا كانت لك تراها ممثلة لضميرك ومصورة تلقاء ناظرك»٦٢٢. [622]

وإذا كانت القيمة ـــ كما أسلفنا ـــ ترجع إلى مقومات عقلية تحكمها حتى في حالة إرجاعها إلى مؤثرات خارجية عن النص الأدبي، فإن العناية البالغة بالرواية ـــ كما هو الحال ـــ لدى المرزباني تعني نزعة تأثرية في تحديد القيمة وتعني أيضا أنّ علم الشعر إنما هو قرين الرواية لتحقيق أهداف تعليمة المقصود منها تمييز جيد الشعر عن رديئه، وتدل الرواية في ظاهرها على نزعة تأثرية تنأى غالباً عن تأصيل الأصول بسبب غلبة التسليم بالأخبار والروايات بوصفها مسلمات غير قابلة للنقاش، ولكننا نلتقي في الوقت نفسه ـــ لدى المرزباني بخاصة ـــ بما يوحي ظاهره أنها محاولات تأصيلية، ولكنها ـــ في الحقيقة ـــ تأصيلات غيره، ففي الوقت الذي ينقل فيه عن الأصمعي وابن سلام الجمحي، ينقل عن كتب ذات تأثير خطير في النقد العربي كعيار الشعر لابن طباطبا العلوي، ونقد الشعر لقدامة بن جعفر، غير أن الملاحظ أن هذه الرواية تركز على إظهار عيوب الشعر، وضرورة ملافاة المتعلم لها .

٦٢١[621] ـــ الصاحب بن عبّاد، الكشف عن مساويء المتنبي، ص ٢٢٤ .

٦٢٢[622] ـــ الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص ٢٧ . وهو يذكر بأثر القصيدة في المتلقي كما أثارها ابن قتيبة في كتابه الشعر والشعراء : ١/٧٥.

وتتحدد القيمة من ناحية ثانية في طبيعة المكونات الداخلية للنص الشعري، ولذلك خضعت القيمة لطبيعة التركيب الصوتي الذي تحكمه القوانين الصوتية كقانون الاستثقال، كما خضعت القيمة أيضاً لطبيعة النظامين الصرفي والنحوي، مما سبق تناوله٦٢٣[623].

إن مكونات القيمة ــ والحالة هذه ــ تحكمها عناصر ثابتة ترجع حسن الشعر أو قبحه إلى خصائص كائنة في النص الشعري ذاته، ومهما يكن من ثراء هذه الخصائص وتنوعها، فإنها ــ في الحقيقة ــ ترجع إلى وجود موضوعي هو القصيدة، أما مكونات القيمة الخارجية فإنها لا تخضع لهذا اللون من التحديد، إذ ليس هناك وجود موضوعي محدد يحكم أبعاد القيمة وعناصرها، ويمكن أنْ يكون كل شيء أو أي شيء معياراً يتحكم في القيمة الخارجية سواء أكان بعداً أخلاقياً أم اجتماعيا أم سياسياً، لأنّ القيمة لا ترجع للمكونات الجوهرية التي يتشكل منها النص الشعري، قدر رجوعها إلى شيء آخر خارج النص .

وإذا كانت القيمة في الحالة الأولى كائنة في القصيدة فإنها في الحالة الثانية كائنة خارجها، وهذا التفاوت في الرؤية، بين ما هو داخلي وما هو خارجي، ففي حالة الداخلي ــ أي كون القيمة في التشكيل اللغوي للقصيدة ــ فإن الناقد يتفاعل مع التركيب اللغوي دون مؤثرات خارجية، أما في حالة الخارجي ــ أي كون القيمة خارج النص الشعري وخارج تشكيله اللغوي ــ فإن الناقد يضع القصيدة والمعيار الخارجي متجاورين، بل انّ المعيار الخارجي هو الذي يتحكم في النص الشعري، ليحدد إنْ كان هذا النص ينطوي على قيمة ما ومقدار درجة هذه القيمة فيه، ويتحول « الخارج » إلى غاية ومعيار في آن واحد، إذ هو الغاية التي يسعى الناقد إلى الكشف عنها في النص الشعري، كما أنه المعيار الذي يتم من خلاله إعطاء أهمية للنص الشعري ذاته.

المثل الأعلى :

لقد أرجع الناقد القيمة ــ فيما أسلفنا ــ إلى أحد بعدين : إما إلى مكونات خارج النص الشعري، وإما إلى مكونات في التشكيل اللغوي للنص الشعري، وفي حالة البعد الخارجي ترجع فيه القيمة إلى مقومات لا علاقة لها بالنص، وإنما تخضع لاعتبارات اجتماعية أو أخلاقية أو نحو ذلك، وتتحدد هذه المقومات بوصفها مثلاً أعلى وبخاصة في جانبه الأخلاقي.

وعلى الرغم من هذا فإنّ الناقد قد يخرج بالقيمة ــ في إطار المثل الأعلى ــ إلى قيمة جمالية تتحكم في كيفية صياغة القصيدة من ناحية، وكيفية التصوير فيها من ناحية أخرى، فالمثل الأعلى ــ

٦٢٣[623] ــ انظر الفصل الأول من هذا الكتاب.

من هذه الناحية ــ له بعدان : أحدهما : أخلاقي، وثانيهما : جمالي، وسنعنى بالمثل الأعلى بوصفه معياراً جمالياً، يعنى به الشاعر في أثناء تأدية إبداعه الشعري .

ويرد المثل الأعلى في مجالات متعددة، منها ما يتصل بتصوير موضوعات طبيعية، ومنها ما يتصل بتصوير موضوعات إنسانية، ولكنه على أية حال يغدو الصورة الذهنية المجردة التي انتزعها الإنسان من واقعه وخبرته من ناحية، ومن رؤيته التي حددت له موقعه من العالم والإنسان من ناحية ثانية، ولذلك يسعى الشاعر إلى إرساء المثل الأعلى في نتاجه الشعري ليكون معياراً جمالياً يحدد جانبا من جماليات القصيدة، وبهذا يكون الجمال منحصراً في المثال، فإنْ اشتملت القصيدة على جوانب منه تضمنت أبعاداً جمالية، وإنْ افتقرت إليها تضاءلت هذه الأبعاد، هذا بغض النظر عن مطابقة ما يصوره الشاعر للواقع الذي يعيش فيه .

ومن النماذج الطبيعية التي عني بها الناقد محاكاة الواقع مما عرضنا له سابقا، وكانت المحاكاة هناك تعني مماثلة التصوير في القصيدة لما هو كائن في الواقع، أي أنّ المحاكاة الحرفية كانت هدف الناقد غالباً، غير أننا نلتقي هنا ببعض الأمثلة التي سبق لنا دراستها، ولكن زاوية المعالجة تختلف لتقع الصورة كلها في إطار المثل الأعلى بوصفه قيمة ذهنية مجردة .

وقد سبق لنا أنْ عرضنا أنّ النقاد قد عابوا على امرئ القيس ــ وغيره ــ أن يصف ذيل فرسه بالطول في قوله :

لها ذنبٌ مثلُ ذيلِ العروس

تسدُّ بها فرجَها من دُبُر

ويتركز العيب في مجافاة الشاعر لما هو كائن في الواقع، وما يشتمل عليه هذا الواقع من قيم، ولكننا نلتقي مع الشريف المرتضى في تصور ينفي أن تكون العلاقة بين طول الذنب وطول ذيل العروس إلى هذه المقارنة التي يعتمدها التشبيه، والتي تمثل المحاكاة عنصراً حاسماً في تحديد قيمتها، وإنما يرجع ذلك إلى لون من المبالغة، لأن امرأ القيس ــ فيما يرى الشريف المرتضى ــ « أراد السبوغ والكثرة والكثافة » ٦٢٤[624] ليخرج بالمحاكاة من المماثلة والمطابقة إلى انتزاع صورة ودلالة أخرى، وينفي أنْ تكون وظيفة الشاعر المطابقة الحرفية للواقع، لأن الشاعر كما يقول « لا يجب أن يؤخذ عليه في

٦٢٤[624] ــ الشريف المرتضى، الأمالي، ٢/٩٥ .

كلامه التحقيق والتحديد فإنّ ذلك متى اعتبر في الشعر بطل جميعه» ٦٢٥[625] إذن فالتصوير لـــدى الشريف المرتضى لا يرجع إلى مماثلة الواقع بما هو عليه، وإنما تتفاعل لديه عناصر مختلفة، يمثل الواقـــع أحد الأركان، ويمثل المثل الأعلى ركنا آخر، وهو ركن جوهري لديه.

وتقترب المبالغة في التشبيه من المثل الأعلى إنْ لم تكن هي المثل الأعلى في أحـــد جوانبـــه، فالمبالغة دفعت امرأ القيس إلى وصف ذنب فرسه بهذا الشكل، ليستدل بمبالغته هذه علـــى الـــسبوغ والكثرة والكثافة، ويستدل الشريف المرتضى لذلك بعجز البيت «تسد به فرجها من دبر » لتأكيـــد تصوره هذا، وأرجع الشريف المرتضى هذا إلى مذهب العرب لأن شأنهم في المبالغة « أنْ تجري على الشيء الوصف الذي قد كان يستحقه، وقرب منه القرب الشديد » ٦٢٦[626] وهذا يؤكد ــــ مـــرة أخرى ــــ أنّ المحاكاة لا تعني مطابقة الواقع، أو محاكاة تامة للمثل الأعلى، إنما يعمد الشريف المرتضى إلى لون من الموازنة بين هذين البعدين، ولذلك فهو يرى أن العرب تقول : « قتل فلاناً هوى فلانة، ودله عقله وأزال تمييزه وأخرج نفسه، وكل ذلك لم يقع وإنما أرادوا المبالغة وإفادة المقاربة والمشارفة ونظائر ذلك أكثر من أنْ تحصى» 627[627]ومن الأمثلة الواضحة على المبالغة في التشبيه أنْ شـــبّهوا «الكفل بالكثيب وبالدعص وبالتل، ويشبهون الخصر بوسط الزنبور، وبمدار حلقة الخاتم، ويعـــدون هذا في غاية المدح وأحسن الوصف » ٦٢٨[628] وهذه المبالغة في التشبيه ترتد إلى لون من الاعتيـــاد الذي ألفه الناس، هذا ما أشار اليه ابن جني في أثناء تعرضه لغلبة الفروع للأصول ٦٢٩. [629]

ويكشف الشريف المرتضى عن الصورة المشوهة فيما لو ركبت هذه الأجزاء الحسية للصورة المثالية للمرأة حيث يقول « إنا لو رأينا من خصره مقدار وسط الزنبور، وكفله كالكثيب العظـــيم، لاستبعدناه واستهجنا صورته لنكارتها وقبحها » ٦٣٠[630] وهو يعقد مقارنة بـــين المثـــال والواقـــع ليخلص إلى هذه الصورة المستكرهة لتحقيق المثال في الواقع .

٦٢٥[625] ــــ نفسه، ٢/٩٥ .

٦٢٦[626] ــــ نفسه، ٢/٩٦ .

[627]627 ــــ نفسه، ٢/٩٥ .

٦٢٨[628] ــــ نفسه، ٢/٩٦ .

٦٢٩[629] ــــ ابن جني، الخصائص، ١/٣٠٠.

٦٣٠[630] ــــ الشريف المرتضى، الأمالي، ٢/٩٦ .

إذن فالشريف المرتضى بين أمرين إما أنْ يُلغي ما اعتاده الناس وألفوه، ويلغي معه ما درجت عليه صناعة الشعر، وأما أنْ يحاول التوفيق بين هذه الصورة المشوهة في المثال والصورة المستكرهة فيما لو تحققت في الواقع، ولكنه على الرغم من هذا كله قد انتزع من خلال توفيقه بعداً جوهرياً، حاول فيه أن يقرب المثال من الواقع، وقاده هذا إلى أنّ هذه الصورة المشوهة لا تدل ألفاظها على التحقيق، قدر ما تدل على الكمال، فالشريف المرتضى ينأى من ناحية عن التصوير الحرفي للواقع، ويتجـــاوز نسخه ومحاكاته الحرفية، كما ينأى من ناحية ثانية عن التصوير الحرفي للمثل الأعلى، ولكنه ـــ على كل الأحوال ـــ يعد التزاوج بين هذين العنصرين دليلاً يقود إلى الكمال والثبات .

إن المحاكاة عند الشريف المرتضى لا تعني مطابقة تامة لما يشتمل عليه المثل الأعلـــى، وإنمـــا يقصد من المبالغة في التشبيه الكمال في الجمال، فلا تحمل التشبيهات « على ظواهرها تحديداً وتحقيقاً، بل ليـــفهم منـــها الغاية المحمـــودة والنهاية المستحسنة ويترك ما وراء ذلك » ٦٣١. [631]

ويسعى الشريف المرتضى لتعزيز تصوره هذا، ويكشف عن الجوانب الحسية لمحاكاة المثال في نماذج أخرى لصورة مثال المرأة في أقوال الشعراء، منها قول الشاعر:

تمـــــــــــــشي فتثقلـــــــــــــها روادفُهـــــــــــــا

فكأنهـــــــــــــا تمـــــــــــــشي إلى خلـــــــــــــفِ

أوقول المؤمل :

مـــــن رأى مثـــــلَ حبتـــــــي تـــــشبه البـــــدرَ إذ بـــــدا
تـــــدخل اليـــــــومَ ثم تـــــد خـــــلُ أردافُـــــها غـــــدا

وقول ذي الرمة :

٦٣١[631] ـــ نفسه، ٩٦/٢.

ورمـــــــل كـــــــأوراك العـــــــذارى قطعتُـــــــه

وقـــــــد جللتـــــــه المظلمـــــــاتُ الحنـــــــادسُ

ويقول الشريف المرتضى تعليقاً على هذا الأمثلة « وهذا كلام لو حمل على ظاهره وحقيقته لكـــان الموصوف به في نهاية القبح لأنه يمشي إلى خلف، ومن يدخل كفله بعده لا يكـــون مستحـــسناً » ٦٣٢[632]، وعلى الرغم من هذا كله فإن الشريف المرتضى يعد هذا أداء يشير إلى الكمال أو يرمز اليه .

و لم تكن المحاكاة عند الشريف المرتضى وابن جني تحث على قضية أخلاقية قدر ما تشير إلى فكرة ذهنية مجردة وتعبر عن المثل الأعلى، ويؤكد الشريف المرتضى أنّ توظيف المثل الأعلى يقود إلى قضية جمالية شكلية تتركز في الصنعة والتأنق الخارجي، ولذلك رأيناه ينكر الصورة المفرطة المبالغ فيها في وصف المثل الأعلى، ولكنه على الرغم من ذلك يتقبلها لتأدية سمات الكمال التي ينشدها إذ يقول : « إنما أتوا بألفاظ المبالغة صنعةً وتأنقاً، لا لتحمل على ظواهرها تحديداً وتحقيقاً، بل ليفهم منها الغاية المحمودة والنهاية المستحسنة، ويترك ما وراء ذلك، فإنا نفهم من قولهم خصرها كخصر الزنبور أنـــه في نهاية الدقة المستحسنة في البشر، ومن قولهم : كفلها كالكثيب أي في نهاية الوثـــــارة المحمـــودة والمطلوبة، لا أنه كالتل على التحقيق »٦٣٣.[633]

وتقترن المحاكاة بالتشبيه بوصفه أداة المحاكاة في التماثل والمطابقة فهو ــ أي التشبيه ــ الذي يسعف الشاعر في محاكاة المثل الأعلى، فلا ريب أنَّ المثل الأعلى يتحدد حينئذ في المشبه به، لأنه غاية الشاعر التي عقد من أجلها المقارنة بين المثل والصورة الكائنة في الواقع.

ويكشف لنا هذا التصور عن تمايز الشعر عن أشكال المعرفة الأخرى في أنه لا يقـــدم لنـــا الواقع نفسه، ولكن شيئاً آخر له نفس الصفات والخصائص، وهو عالم خيالي متصور وهمي، غير أنّ الناقد العربي قد جنح نحو خيال مفرط، وقد نأى به هذا بعيداً عن الواقع، كما قد شغف بعقد المقارنة بين المثال والصورة الكائنة في الواقع .

٦٣٢[632] ــ نفسه، ٢/٩٧ .

٦٣٣[633] ــ نفسه، ٢/٩٦.

ويلفتنا ابن جني إلى زاوية أخرى لا تتصل بعقد المقارنة أو ألوان المبالغة التي ذهب اليها الشريف المرتضى وإنما إلى قلب عنصري التشبيه لتأدية دلالة جمالية تمثل المبالغة جوهرها، ولذلك فهو يرى أنّ العرب قد اعتادت تشبيه شيء بآخر لدرجة يظل المشبه به ثابتاً، وتتأتى القيمة الجمالية بكسرها الاعتياد، وهذه الإلفة التي جعلت من أحد العنصرين ثابتاً أو كليهما معاً، ويلفتنا ابن جني إلى أنّ العرف والعادة هما اللذان سوغا للشاعر أن يشبه أعجاز النساء بكثبان الأنقاء، غير أنّ ذا الرمة يقلب هذا الشكل في التشبيه في قوله :٦٣٤ [634]

ورمل كأوراك العذارى قطعتُه

إذا ألبسته المظلماتُ الحنادسُ

وكانت غاية الشاعر في هذا قلب التعود من أجل المبالغة، ولو ذهبنا لنزاوج بين هذا التصور وتصور الشريف المرتضى في المثل الأعلى لأدركنا أنّ ذا الرمة قد غيّر ثبات المثل الأعلى وجعله متغيراً، وجعل الجزئي متحكمًا فيه، غير أنّ هذا ليس مطرداً بسبب يتصل بالتغير الخارجي الشكلي الذي عمد اليه ذو الرمة في أثناء قلب المشبه به مشبهاً، والمشبه مشبهاً به، لأنّ طبيعة التركيب لا تزال محافظة على عنصري التشبيه دون تغيير جوهري في العلاقة، غاية ما في الأمر أنه جعل المشبه به محل المشبه .

و لم يأخذ التشبيه وظائفه في التحسين والتقبيح وبخاصة إذا أدركنا أنّ وظيفة المحاكاة كانت تميل إلى أبعاد جمالية شكلية لدى النقاد، غير أنّ الشريف المرتضى يعي تماماً أهمية التحسين والتقبيح وتأديتها أبعاداً أخلاقية وجمالية في آن واحد، وبخاصة في حالتي المدح والهجاء، ففي حالة المدح يقصد الشاعر مغرقاً في أحسن أوصاف الشيء «كأنه لا وصف له غير ذلك الوصف الحسن، وإذا أراد ذمه قصد إلى أقبح أحواله فذكرها، حتى كأنه لا شيء فيه غير ذلك» ٦٣٥. [635]

إنّ التحسين والتقبيح يؤديان وظيفة عقلية، ويفتش من خلالهما الشاعر عن العيوب والمحاسن في الشيء ذاته، فإذا أراد مدحه قصد إلى إظهار محاسنه وبالغ في وصفها، وإنْ أراد ذمه قصد إلى إظهار معايبه وبالغ في وصفها أيضاً، ويضرب الشريف المرتضى لذلك مثلا بالشيب، ففي حالة مدحه يعمد الشاعر إلى ذكر ما فيه « من وقار وخشوع وإنّ العمر معه أطول، وما أشبه ذلك، وهذه

٦٣٤[634] ــ ابن جنّي، الخصائص، ١/٣٠٠.

٦٣٥[635] ــ الشريف المرتضى، الأمالي، ٢/٢٥٧.

سبيلهم في كل شيء وصفوه ولمدحهم موضعه، ولذمهم موضعه» ٦٣٦[636] وهذا عائد لهذا اللون من المقومات العقلية التي تتحكم في بعدي التحسين والتقبيح وتوجهها هذه الجهة لا تلك .

ونخلص من هذا كله إلى أنّ المثل الأعلى يمثل صورة ذهنية مجردة انتزعها الشاعر من تفاعله مع الواقع، غير أنّ هذا التفاعل قد أحكمته أداة عقلية صارمة، دفعت به إلى هذا الشكل من التجريد، ومن الطبيعي أنْ يجعل الناقد في المثال هدفاً أعلى يسعى إلى تحقيقه في إبداع النص الشعري، وتبرز أمام الناقد قضية في غاية الأهمية، وهي كيف يتجسد المثال في النص الشعري مع أنه يعبر عن تصوير شيء محدد في الواقع ؟ وبتعبير آخر، كيف يتأتى للشاعر أن يعبر عن الخاص ـــ في المعشوقة بخاصة ـــ وهو ينحو نحو المثل الأعلى العام، وهل محاكاته تعبر عن العام أو عن الخاص ؟ .

إنّ محاكاة العام تنسجم مع طبيعة الضبط العقلي الذي يحكم العملية الأدبية والنقدية على السواء، وإنّ الناقد يلغي الخاص لتكون المعشوقة واحدة وثابتة، مهما تغايرت في الواقع، ومن هنا يتأتى تغليب العام على الخاص، وجعله الهدف المنشود الذي يروم الناقد إرساءه .

وتلتقي صورة المثل الأعلى مع ما يذهب إليه أفلاطون في نظريته للمثال، إذ إنه «يفترض وجود مثال للجمال خارجي، وتصبح الأشياء في حقيقة جمالها شبيهة بالمثال، ويقرب هذا الشبه أو يبعد بمقدار ما فيها من جمال، والعمل الفني نقل أو محاكاة لهذه الأشياء والشبيهة بمثال الجمال » ٦٣٧[637].

ويفطن الشريف المرتضى إلى هذا اللون من الصراع والتغاير بين المثل الأعلى والواقع، وهو يعي تماماً أنّ هناك اختلافاً جوهرياً بين الحالتين، والذي قاده إلى هذا نزعته العقلية التي تُسلّم بتفاوت الصور الفردية الخاصة المتغيرة عن صورة المثال العام الثابت، لإيمانه أنّ المثال إنما هو صورة عامة تمثل جوهراً عاماً، لما ينبغي أن يكون عليه الجمال، ولكنه يعي في الوقت نفسه أنّ هذه الصورة إنما هي صورة تركيبة انتزاعية، ولو تأتى لها أنْ تتجسد في الواقع لفقدت قيمتها، ولذلك اعتمد المبالغة لتمثل بعداً في الكمال الجمالي .

ومما يثير الانتباه أنّ المثل الأعلى لدى الناقد تغلب عليه السمة التجزيئية التي تعالج عناصره وكأنها جزئيات مستقلة، وليس للمثال صورة كلية منسجمة، وحتى لو جمعنا هذه الجزئيات المستقلة لكان التركيب على درجة من التنافر والتعارض، فجمال المرأة ـــ مثلاً ـــ ينحصر لدى الناقد العربي بجزئيات يعنى بها ويبالغ في تصويرها، كضخامة الكفل ودقة الخصر، وليس لهذين البعدين من تداخل

٦٣٦[636] ـــ نفسه، ٢/١٥٧ .

٦٣٧[637] ـــ عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص ٥٣.

وتفاعل بينهما، بل على العكس فإنّ التركيب بينهما يقود إلى تشويه الصورة التي يعـي الـشريف المرتضى خطورتها وقبحها ونكارتها .

وتطغى على المثل الأعلى من زاوية أخرى الخصائص والمقومات الحسية، إذ يعنى الـشاعر والناقد على السواء عناية بالغة بالوصف الجسدي الحسي لمثال الحبيبة، وهـو دون شـك وصـف خارجي حسي، وكأنَّ هذا يتجاوب إلى حد كبير مع النـزعة الشكلية التي يعنى بها الناقد .

إذن فإنّ عناية الشعراء والنقاد كانت متركزة في العناصر الحسية للمثل الأعلى وتطبيقاتـه، سواء أكان المثل الأعلى الغاية التي يقصدها الشاعر تحقيقاً وتحديداً أم كانت الغاية تدل على الكمال كما ذهب إلى ذلك الشريف المرتضى، وليست هذه الصورة جديدة على الشعر العربي، بـل هـي الشائعة لأنّ الشاعر العربي « لم يكن ينفعل إلا بالصورة الحسية للمحبوبة، فراح يجسم لنا في محبوبته المثل الأعلى للصورة الحسية وكان نتيجة ذلك اننا لا نستطيع أنْ نتعرف شخصية كل محبوبة، لأننا لا نجد إلا صورة واحدة هي المثل الأعلى الذي يتمثل في كل محبوبة » ٦٣٨. [638]

و لم يقتصر المثل الأعلى على الجوانب التجريدية الجمالية التي سبق الحديث عنها، بل يمكننا التحدث عن مثل أعلى للقصيدة من حيث بنيتها، فالشريف المرتضى ـــ مثلا ـــ يستحسن قـصيدة لأبي نواس ويرجح استحسانه لمقومات تدل على لون من الثبات، فمن حيث الكم يـرى أنها دون العشرين بيتا، ومن حيث البناء الداخلي فإنّ أبا نواس « قد نسب في أولها ثم وصف الناقة بأحـسن وصف، ثم مدح الرجل الذي قصد مدحه، واقتضاه حاجته » ٦٣٩[639] ولا نريد أن نعنى بالناحيـة الشكلية لبنية القصيدة التي تلتزم بالتسلسل في أطر تقليدية تحاكي القديم وتحرص على مقوماته، غاية ما في الأمر أن هناك مثالاً لقصيدة المدح لا بد أن يتتابع به النسيب ثم وصف الناقة فمدح الممدوح، ولعل ابن قتيبة قد أسهم في تعميق هذا التصور في التراث النقدي مما سبق لنا تناوله .

ويطلعنا القاضي الجرجاني من زاوية أخرى على نوع خاص من بناء القصيدة، من حيـث تتالي تحسين الاستهلال، ثم التخلص، وبعدها الخاتمة، يقول : « والشاعر الحاذق يجتهـد في تحـسين الاستهلال والتخلص وبعدهما الخاتمة » ويعلل لذلك بأن هذه المواقف هي التي « تستعطف أسمـاع الحضور وتستميلهم إلى الإصغاء » ٦٤٠. [640]

٦٣٨[638] ـــ نفسه، ص ١٣٢.

٦٣٩[639] ـــ الشريف المرتضى، الأمالي، ١/٢٧٩ .

٦٤٠[640] ـــ الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص ٤٨.

وتتداخل لدى الجرجاني ثلاثة أبعاد أساسية أولها : المثال الذي ينبغي أن يكون عليه بناء القصيدة، وثانيهما : تطبيقات هذا البناء في القصيدة، وثالثهما : تأديته لوظيفة هذه العناصر كلها، ومن الجدير بالملاحظة أنّ الجرجاني قد أكد على عناصر التلقي في إرساء هذا اللون من البناء، فيتحول إلى غاية يسعى إلى تحقيقها، ومهما يكن من أمر فإن المثال هنا منتزع من واقع النصوص الأدبية، ومن تراكم ثقافي عام لما ينبغي أن يكون عليه التذوق والتلقي على السواء.

ماهية الشعر :

ولقد شغلت الخصائص النوعية للشعر الدارسين قديماً وحديثاً، وعني بها نقاد القرن الرابع الهجري، شأنهم شأن من سبقهم أو لحقهم من أجل تأصيل ماهية الشعر، ومن أجل الكشف عن قيمته ووظيفته، وتتداخل لدى النقاد أبعاد وظيفية مختلفة، منها ما يتصل بلغة الشعر بوصفها مميزاً لماهية الشعر، وأنها تمثل أحد المكونات النوعية التي تحدد ماهية الشعر، ومنها ما يتصل بخصائص خارجية تعنى بمجرد التراص للوحدات الصوتية إحداها جنب الأخرى، ومنها ما يتجاوز ذلك إلى خصائص تنأى عن الأبعاد المعيارية العروضية إلى الكشف عن جوهر الشعر أو محاولة الاقتراب منه.

وتتحدد ماهية الشعر في أحد أبعادها بالوزن والقافية، أي العناية بالجانب الشكلي والخارجي من الشعر، وتتجلى هذه العناية في متابعة النقاد للجوانب العروضية تأليفاً، وهذا ما فعله ابن جني في رسالتيه «العروض » و« مختصر القوافي »، وكذا ما فعله المرزباني في «الموشح »من ذكر لعيوب الشعر، فيما يتصل بالقافية بخاصة .

وقد أسهم نقاد متميزون في القرن الرابع الهجري في تعميق الخصائص النوعية للشعر متمثلة في الوزن والقافية، فابن طباطبا العلوي يقول في تعريفه للشعر « الشعر ـــ أسعدك الله ـــ كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خص به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجته الأسماع، وفسد على الذوق، ونظمه معلوم محدود، فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن عن تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به، حتى تعتبر معرفته المستقاة كالطبع الذي لا تكلف معه» ٦٤١[641] إن هذا الحد يؤكد خاصية إيقاعية تحتوي الشعر وتحدد ماهيته، فالنظم يمثل الفارق الجوهري الذي يميز بين الشعر والنثر، وهو فارق شكلي، لا يتعرض إلى الخاصية النوعية التي تميز الشعر، ومما يحمد لابن

٦٤١[641] ـــ ابن طباطبا، عيار الشعر، ص ٤١ .

طباطبا العلوي أنه لم يتعرض إلى القافية في تعريف الشعر، ولكنها متضمنة فيه، بدليل أنه أكـــدها في كتابه وتعرض إلى الحديث عنها ٦٤٢. [642]

ومن الجدير بالإشارة أنَّ ابن طباطبا العلوي استخدم كلمة«منظوم» لتدل علـــى الخاصـــية النوعية للشعر، وهي تشتمل على دلالات تختلف عن كلمة « موزون » الـــتي يـــستخدمها غـــيره، كقدامة بن جعفر، لما تدل عليه كلمة النظم من دلالات تؤكد النظام الذي تتضام به الكلمات بكيفية معينة، إذا أخذنا بنظر الاعتبار مفهوم نظم القرآن الذي استخدمه الدارسون، وألفوا فيه كتباً، كمـــا فعل ذلك الجاحظ في كتابه المفقود « نظم القرآن » .

أما قدامة بن جعفر فإنه يؤكد على الخاصية الشكلية للشعر في تعريفه ذائع الصيت الـــذي يقول فيه إن الشعر « قول موزون مقفى يدل على معنى » ٦٤٣[643]، وقد عمد قدامـــة إلى تحليـــل مكونات هذا التعريف على الطريقة المنطقية التي تقوم على الجنس والفصل.

إنّ عناية الناقد بالوزن والقافية إنما هي عناية لها دلالتان : الأولى : تحديد ماهية الشعر بهـــذا اللون من الانتظام الخارجي للوحدات الصوتية، والثانية : تأكيد الجانب الإيقاعي الذي يتمـــايز بـــه الشعر عن غيره، وإذا كانت هاتان الدلالتان تمثلان بعض المميزات التي تحدد الخصائص النوعية للشعر، فإن الانتظام الشكلي للكلمات لا يعني إبداعاً شعرياً، ولقد تأتت العناية بالوزن والقافية ــ فيما يبدو ــ لأنها أكثر الأشياء ظهوراً وبداهة بالشعر، وما ينطوي عليه من إيقاع متكرر يشعر المتلقـــي مـــن خلالهما بالفوارق الشكلية بين الشعر وغيره من الفنون .

و لم تكن هذه السمات الخارجية محددة لماهية الشعر، وإنْ كان الشعر لا يمكن أنْ يتأتى إلا بتوافرها ــ في تصور الناقد القديم ــ بوصفهما أظهر الشروط الجوهرية التي تحدد الخصائص النوعية للشعر، ولذلك رأينا التصورات التي تخرج الكلام الذي انتظمت ألفاظه في ميدان الشعر على الـــرغم من تماثلها والمثال المعياري للأبحر الشعرية من حيث العناية بالأبعاد الصوتية حركة وسكوناً وتفعيلـــة وقافية، لإيمان الناقد أن هذا الانتظام الخارجي إنما يمثل الانتظام الشكلي وليس جوهر الشعر، وبما أنّ جوهر الشعر يتحدد في إطار المكونات النوعية أخذ النقاد يفتشون عن مقومات أخرى مع تسليمهم بضرورة توافر هذا الانتظام الخارجي للكلمات .

٦٤٢[642] ــ نفسه، ص ١٧٠.

٦٤٣[643] ــ قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص ٦٤ .

وفي ضوء هذا يتضح أنّ ماهية الشعر لا تتحدد بالانتظام الخارجي للكلمات، لأنّ هذا تحديد شكلي لماهية الشعر، ولذلك سعى الناقد إلى نفي هذا التحديد مستدلاً بالرواية مرة، وبالتأصيل مـــرة أخرى، فالمرزباني ينقل أنّ الراعي النميري أنشد قصيدة أمام عبد الملك بن مروان، فبلغ قوله:

أخليفـــــــــــةَ الـــــــــــرحمن إنـــــــــا معـــــــــــشرٌ

حنفاءُ نسجدُ بكرةً وأصيلا

عـــــــــــــربٌ نـــــــــــــرى للهِ في أموالنـــــــــــــا

حـــــــــــقَ الزكـــــــــــاةِ مُنـــــــــــزلاً تنـــــــــــزيلا

فقال له عبد الملك ليس هذا شعراً، هذا شرح إسلام وقراءة آية ٦٤٤[644]، وهذا يعني أن المرزبـــاني ينفي الخاصية النوعية للشعر التي تميزه بما سلف تحديده على الرغم من انتظام هذ ه الأبيـــات وزنـــاً وقافية، بل إنه ينقل ما يؤكد ذلك حيث يقول « ليس كل من عقد وزناً بقافية فقد قال شعراً، الشعر أبعد مراماً، وأعز انتظاماً »٦٤٥ [645].

فالناقد إذن يرد ماهية الشعر إلى خاصية أبعد من الانتظام الخارجي للكلمات على الرغم من أنه لم يكشف عن هذه الخاصية التي تميز الشعر عن غيره أو يحدد طبيعتها ولكنه يتوقف عنـــد مجـــرد النفي للتحديد الشكلي للشعر

ولا يعني هذا أن الناقد يكسر القاعدة فيتمرد على الوزن أو القافية، أو كليهما معا، غاية ما في الأمر أنه يرى أنهما يمثلان البعد الشكلي للشعر، ولذا رأينا من يحدُّ الشعر بهما وبغيرهما، فأبو حاتم الرازي يرى أن الشعر هو « الكلام الموزون على روي واحد المقوم على حذو واحـــد . . .حـــتى لا يخالف بعضه بعضا في الوزن والروي » ٦٤٦[646] فهو يعنى عناية بالغة بضرورة التزام القصيدة بالوزن

٦٤٤[644] ــ المرزباني، المو شح، ص ٢٤٩.

٦٤٥[645] ــ نفسه، ص ٥٤٧.

٦٤٦[646] ــ أبو حاتم الرازي، الزينة في الكلمات الإسلامية العربية، ٨٣/١ .

والقافية، ولكنه يرجع الشعر إلى جذره اللغوي ليقترن بالفطنة، لأنّ تسمية الشعر لديه تعني « الفطنة بالغوامض من الأسباب، وإنّ تسمية الشاعر شاعراً لأنه كان يفطن لما لا يفطن له غيره من معـــاني الكلام وأوزانه وتأليف المعاني وأحكامه وتثقيفه » ٦٤٧. [647]

وإرجاع مفهوم الشعر في أحد أبعاده إلى الجذر اللغوي للكلمة وما تنطوي عليه من دلالات إنما يدل في إحدى زواياه على المعرفة التي يكشف عنها الشاعر، وهي معرفة جديدة يفطن هو إليها، ويعجز عنها غيره،ولذلك جعل الناقد « الفطنة » كاشفة عن الغوامض من الأسباب، فكأنها ـــ أي الفطنة ـــ تقود إلى كشف معرفي جديد، لأنها منحت الشعر القدرة على الكشف عن هذا النمط من المعرفة .

وتكمن ميزة الشاعر في أنه يشعر بما لم يشعر به غيره، أي يعلم به، فيما ينقـــل الزبيـــدي ٦٤٨[648]، غير أن مفهوم العلم لا يعني التحديد والتحقيق، أي الكشف عن صورة الشيء في الذهن، لأن المقابل الآخر لدلالة الشعر هو « الفطنة » وهذا ما أكده أبو حاتم الرازي،وإذا كانت الفطنة تعني الحذق أو الفهم أو الذكاء أدركنا أنّ الشعر يشتمل على لون من الانبهار بما يكشفه الشاعر، وهـــذا كله لا يحدده قانون لأن الجذر اللغوي للفطنة يعني ـــ في إحدى دلالاته ـــ « الفهم بطريق الفـــيض وبدون اكتساب» [649]649 وبهذا ترجع دلالة الشعر إلى خاصية غامضة كائنة في الشاعر أطلق عليها أبو حاتم الرازي « الفطنة» .

وإذا كانت الفطنة تعني قدرة غامضة تفيض عن الشاعر دون اكتساب فهي لن تختلف كثيراً عما يفسره أحد الباحثين لتصور أبي حاتم الرازي إذ يرى أن الفطنة « يراد بها الحـــشد الـــشعوري، والقدرة الفائقة على التنبيه وإدراك العلاقات الخفية بين الأشياء، والشاعر هو الإنسان الفطن إلى يتنبه إلى ما بين الأشياء من صلات قد تخفى على الرجل العادي . . . . فيكتشفها ويتعرف عليها، ويعـــبر عنها، ويجعلنا ندهش منها وكأننا نتعرف عليها لأول مرة » ٦٥٠. [650]

و لم يكتفِ أبو حاتم الرازي بتحديد الشعر بالانتظام الشكلي للوحدات الصوتية الذي يحتويه الوزن والقافية، بل ذهب بعيداً فردّ الشعر إلى قوة خفية كائنة لدى الشاعر لا يشاركه فيها غـــيره،

٦٤٧[647] ـــ نفسه، ١/٨٣.

٦٤٨[648] ـــ الزبيدي، تاج العروس، مادة : شعر .

[649]649 ـــ نفسه، مادة : فظن .

٦٥٠[650] ـــ عبد الفتاح عثمان، نظرية الشعر في النقد العربي القديم، ص ٢٠ ـــ ٢١.

وهي التي تمنح الشعر قيمته وتحدد ماهيته، غير أنّ ما فعله أبو حاتم الرازي لا يختلف كثيراً عما فعلــه العروضيون، فإذا كان العروضيون قد عنوا بالبناء الشكلي للشعر، و لم يكشفوا عن حقيقــة ماهيــة الشعر، فإنّ أبا حاتم الرازي قد أقرهم على أهمية هذا البناء الشكلي وردّ خاصية الشعر ـــ إضافة إلى ذلك ـــ إلى أبعاد غامضة كائنة في الذات المبدعة لأنه يتحدث عن الشاعر وما ينبغي توافره فيه مـــن أجل إبداع نص شعري، وحتى في حديثه عن الشعر إنما يرد خاصية الشعر الجوهرية إلى المبدع ذاته، لأنه إذا كان الشعر « الفطنة بالغوامض من الأسباب » فإنّ منشأ هذا يرجع إلى الشـــاعر الـــذي « يشعر بالشيء ويفطن له» وتتأتى قيمة الشعر لأنه يلفتنا بانبهار إلى هذه الخاصية الإبداعية لدى الشاعر .

إنّ العناية لدى أبي حاتم الرازي متركزة بمنشئ إبداع الشعر وليس عن ماهيتـــه، فالفطنـــة خاصية كائنة في الإنسان، وليست كائنة في النص الشعري، وإنْ كان سيشتمل عليهـــا، وإنّ هـــذه الخاصية يُعنى بالكشف عنها أساسا عالم النفس، في حين يكون الكشف عن خواص الشعر من اهتمام الناقد بحق، والذي يركز جهده الحقيقي في الوجود الموضوعي للقصيدة، وهو أنْ « تعـــبر القـــصيدة بالكلمات عن تجربة إنسانية» [651]651وبناء على ذلك فإنّ أبا حاتم الرازي قد جعل الأمـــر أكثـــر تعقيداً، ولذا فليس صحيحاً اعتبار تعريفه للشعر «تطوراً كبيراً في إدراك ماهية الشعر » ٦٥٢. [652]

ويؤكد أبو حاتم الرازي أنّ للشعر جانباً يتصل بالإلهام، وأنّ مقولته فيه «الفطنة» إنما تـــدل على هذه الخاصية الغيبية التي ترجع منشأ إبداع الشعر إلى شيء غامض، ومما يؤكد ذلك ما ذهب إليه أبو حاتم الرازي من تماثل الشعراء بالأنبياء في مرحلة تاريخية معينة، فالشعراء في الجاهليـــة كـــانوا « بمنـــزلة الأنبياء في الأمم» [653]653 أي أنهما يتماثلان في كون الشعر إلهاماً يقترب من الوحي، كما أنه يدل من زاوية أخرى على المعرفة الجديدة التي يشتمل عليها الشعر، وهذا هو الذي جعل لهم هذه المنـــزلة، أي أنّ مكانة الشاعر تقترن ببعد أخلاقي ومعرفي في آن واحد، وتقترن أيـــضاً في مرحلـــة تاريخية معينة وفي إطار اجتماعي محدد، غير أنّ انتقال الشاعر ومخالطته أهل الحضر إنما يقلل من قيمة الشعر درجة، أما حين مجيء الإسلام فقد نـــزل الشعراء رتبة أخرى، لأن القرآن قد نـــزل «بتهجين

---

[651]651 ـــ *Winters , The function Of criticism , p 103*

[652]٦٥٢ ـــ عبد الفتاح عثمان، نظرية الشعر في النقد العربي القديم، ص ٢٠.

[653]653 ـــ أبو حاتم الرازي، الزينة في الكلمات الإسلامية العربية، ١/٩٥ .

الشعر وتكذيبه » فيما يرى ذلك الناقد، أما حين استعمل الشعراء « الملق والتضرع فقلّوا واستهان بهم الناس » ٦٥٤. [654]

وإذا كان أبو حاتم الرازي ينأى بعيداً في الكشف عن ماهية الشعر، فإن القاضي الجرجاني يوهم الدارس في تحديد ماهية الشعر بأنه علم، وكأنه يسعى حقيقة إلى تحديد عناصر هذا العلم الذي تنطوي تحته الخصائص النوعية التي يتمايز بها الشعر عن غيره،ولا يعني العلم ما يقصده المعاصرون من إطلاق كلمة العلم لتدل على ما يقابل الفنون، لأن مفهوم العلم آنذاك كان « قرين صورة الشيء في العقل،وإدراك ما هو به يعني ـــ على مستوى نقد الشعر ـــ تحديد الخصائص النوعية للفن الشعري » ٦٥٥[655].

وعلى الرغم من أنّ الجرجاني ابتدأ في حد الشعر بأنه « علم من علوم العرب » فإنه نأى بعيداً عن تحديد الخصائص النوعية للشعر بوصفه وجوداً موضوعياً، واتجه ليتحدث عن الخصائص التي ينبغي توافرها في الشاعر من أجل أن يبدع نصاً شعرياً، وبذلك اتجه تحديده إلى ما يمكن تسميته بعلم النفس الأدبي، والذي يبحث عن منشأ الإبداع ويكشف عن العوامل والدوافع السابقة لإبداع النص الشعري، يقول الجرجاني«إن الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء، ثم تكون الدربة مادة له، وقوة لكل واحد من أسبابه، فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرز»٦٥٦. [656]

إن دوافع الشعر عند الجرجاني هي : الطبع، والذكاء، والرواية، والدربة، ومن الواضح أنّ اثنين من هذه العوامل ـــ الطبع والذكاء ـــ يمثلان استعداد الشاعر بخواص تكاد تقترب من مفهوم الفطنة لدى أبي حاتم الرازي .

إن إرجاع الشعر إلى الطبع يعني أنه شيء فطري ينبع دون عناء أو تكلف، هذا ما يوحيه مفهومه أول الأمر، وبخاصة أن الطبع يعنى عند القدماء فيما يحدد ذلك أحد الباحثين ـــ بأنه « ملكة نفسانية أو قوة للنفس فاعلة تصدر عنها الأفعال أو الأعمال الاختيارية صدوراً تلقائياً » غير أنّ الطبع عند الجرجاني بوصفه خاصية جوهرية في الشاعر ـــ لا يعني إلهاماً أو فيضاً، ولكنه يرجع لشروط أخرى تجعله ينماز عن الفيض، لأن الجرجاني يقصد به « الطبع المهذب الذي قد صقله الأدب

٦٥٤[654] ـــ نفسه، ١/٩٥.

٦٥٥[655] ـــ جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص٢٦ ـــ ٢٧.

٦٥٦[656] ـــ الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص ١٥.

وشحذته الرواية، وجلته الفطنة، وألهم الفصل بـين الـرديء والجيـد، وتـصور أمثلـة الحـسن والقبح»٦٥٧[657]، ومن الواضح أن الجرجاني يؤكد لوناً من الإلهام، ولكنه يقيده بأبعاد عقليـة ممـا يجعله قادراً على التمييز بين الحسن والقبيح، ويميز الرديء من الجيد، وكأن الجرجاني يعود إلى نمطـه الأوسط الذي يوازن فيه بين المكونات والأبعاد، بعيداً عن الإفراط والتفريط .

أما حديث الجرجاني عن الرواية والدربة فهو حديث عن عنصرين مكتسبين ينبغي للـشاعر أن يعنى بهما لتعميق ثقافته الشعرية من ناحية، وصقل أدواته من ناحية أخرى، فالرواية تعـني تتبـع الأصول الشعرية حفظاً وتعلماً لطبيعة الفن من حيث تشكيله وصياغته، وهو يدل على مقدار عناية الناقد بالمستوى الثقافي الذي يترك بصماته الواضحة على إبداع الشعر، وإنّ تأكيد القاضي الجرجاني على الرواية ليس مقتصراً على الشاعر المحدث ـــ وإنْ كانت حاجة المحدث إليه أمـس ـــ بـل إنّ الشعراء القدامى قد أفادوا منه، فلقد كان زهير بن أبي سُلمى راوية أوس، وإنّ الحطيئة راوية زهـير، وإنّ أبا ذؤيب الهذلي راوية ساعدة بن جويرية.

أما الدربة فتعني ضرورة مران الشاعر في الإبداع الشعري، فهي تساعده على امتلاك أدواته كاملة، وتمكنه من صنعته الفنية، وبهذا يكون للدربة دورها في إنضاج أدوات الـشاعر واكتمالهـا، وتتجلى ملامحها في المقارنة بين بواكير شعر شاعر ومراحل نضجه إبان إتقانه صـنعته واسـتكمال أدواته، ويكشف الجرجاني عن هذه الخاصية حين تصله من أشعار القبائل أبيات تنـسب إلى رجـل مجهول لم يروَ له غيرها، حيث يقول : «وكأن النفس تشهد أن مثلها لا يكون باكورة الخـاطر، ولا تسمح بها القريحة إلا بعد الدربة وطول الممارسة، ومن ذا يسمع قول الهذلي :

أبـو مالـك قاصـرٌ فَقْـرَه

علـى نفـسه ومـشيعٌ غِنـاهُ

إذا سُـدَتْه سـدت مطواعـةً

٦٥٧[657] ـــ نفسه، ص ٢٥ .

فيشك أنها لم تندر فلتة، وتصدر بغتة، وأن لها مقدمات سهلت سبيلها، وأخوات قربت مأخـــذها» ٦٥٨.[658]

ويطالعنا أبو أحمد العسكري وهو يتحدث عن بلاغة الشعر ويحددها بأربعة عناصر، منها ما يتصل باللفظ، ومنها ما يتصل بالمعنى، ومنها ما يتصل بالنظم، ومنها ما يتصل بـــالمعرض ٦٥٩[659]، وهذا الحديث وإنْ كان يحدد جانباً أساسياً من ماهية الشعر فإنه يتحدث في الوقت نفسه عن جوانب قيمية تقترن بتحديد الماهية .

ويحدد النظم جانباً من الخصائص النوعية للشعر الذي اشترط فيه أبـــو أحمـــد العـــسكري الاتساق، أي انتظاما في كيفية تركيبه، وتراص مفرداته، وهو ما يوحي بلون إيقاعي معين، يتجـــاوز حدود الوزن المألوفة إلى مكونات إيقاعية أخرى، تتراكب فيها الأصوات اللغوية بكيفية معينـــة، إنّ اتساق النظم يمثل في الترتيب العنصر الثالث في تحديد بلاغة الشعر، وتتقدم عليه « عذوبة الألفـــاظ، وتقريب المعاني » وهذا أمر طبيعي، إذ لا بد من تحديد المكونات الأساسية، متمثلة في التصور النقدي ــ أساسا ــ باللفظ والمعنى، كما أنّ مشكلة اللفظ والمعنى تمثل قضية جوهرية في الـــتفكير النقـــدي لدرجة تمثل أحد أبرز المقومات لتحديد ماهية الشعر لدى العديد من النقاد ٦٦٠. [660]

ومن أجل أن تنسجم الألفاظ مع اتساق النظم من ناحية وتقريب المعاني من ناحيـــة ثانيـــة اشترط لها أبو أحمد العسكري أنْ تكون عذبة، والعذوبة وصف حسي ذوقي، استعاره الناقد للألفاظ، وكأنه يتحدث عن بعدها الصوتي الموسيقي، أما تقريب المعاني فعلى الرغم من قربها من الألفاظ، فإنّ الناقد يريد بها إيصال الدلالة والتأثير في المتلقي ولا يقتصر الأمر على هذا فلا بد من رشاقة المعـــرض التي يقرنها أحيانا بالتشبيه، ويعدّ ذلك جزءا من بلاغة الشعر، وذلك في أثناء تحدثه عن براعة امـــرئ القيس في التشبيه .

ولو ذهبنا مع الناقد للكشف عن خاصية تحتوي على هذه العناصر المختلفة وهي : الألفاظ وعذوبتها، والمعاني وقربها، والنظم واتساقه، والمعرض ورشاقته، لأمكننا القول: إنها تكشف عن تحديد

٦٥٨[658] ــ نفسه، ص ١٦١.

٦٥٩[659] ــ أبو أحمد العسكري، في التفضيل بين بلاغتي العرب والعجم، ص ٢١٣ .

٦٦٠[660] ــ انظر على سبيل المثال : قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص ٦٤.

ما في لغة الشعر، وبخاصة أنّ الناقد يقسم البلاغة إلى قسمين في النظم والنثر، ولذلك فـإنّ المقارنـة كائنة بين لغة الشعر التي لا يهدف الشاعر من خلالها إلى التوصيل أساساً، وإنما إلى التشكيل، وبـين لغة النثر التي يهدف مبدعها من خلالها إلى التوصيل فحسب . هذا ما يراه الناقد، وهذا بحد ذاته تمايز له قيمته، صحيح أنّ الناقد لم يكن يميز تماماً بين الفوارق التي تشتمل عليها لغة العلم ولغة الـشعر ـــ وبخاصة أنه أدخل بعض موضوعات في ميدان النثر، كالكتابة، والرسائل، والخط، لأن اللغة العلمية ـــ كما يقول مؤلفا نظرية الأدب ـــ « لغة دلالية محضة فهي تهدف إلى التطابق الدقيق بـين الإشـارة والمدلول » أما اللغة الأدبية فإنها « بعيدة كل البعد أنْ تكون دلالية فقط، إذ إنّ لها جانبها التعبيري » ٦٦١. [661]

إن العناية السالفة قد ركزت على الجوانب الشكلية في الانتظام الخارجي للكلمات في الوزن والقافية، أو ركزت على الخصائص والشروط التي ينبغي توافرها في المبدع،سواء أكانت خـصائص ذاتية كالطبع والفطنة والذكاء، أم كانت مكتسبة كالرواية والدربة، وأخيراً يعـي الناقـد خاصـية جوهرية تحدد ماهية الشعر، وهي كامنة في لغته، أو كيفية التشكيل اللغوي للشعر .

وتتجلى بعض ملامح ماهية الشعر من خلال وعي التغاير الوظيفي للغة الشعر، فلغة الشعر لا ترجع إلى وظيفة توصيلية يراد منها توصيل المعاني فحسب، وإنما أنْ تكون لغة الشعر غاية بذاتها، ولذلك نجد الشريف المرتضى يعيب على ابن الرومي طريقته في إيراد المعاني التي تتميز بطريقة تعليمية، يراد منها شرح المعنى وتوضيحه وتوصيله للمتلقي، ويكمن العيب في شعر ابن الرومي لأنه « يـورد المعنى ثم يأخذ في شرحه في بيت آخر وإيضاحه وتشعيبه » ٦٦٢. [662]

ويرى الشريف المرتضى في لغة الشعر أنها « تحمد فيها الإشارة والاختـصار والإيمـاء إلى الأغراض وحذف فضول القول » ٦٦٣[663] وهو بهذا يشير إلى الخاصية النوعية للغة الـشعر الـتي تتجاوز المماثلة في المحاكاة، وتتجاوز التحديد في دلالة الألفاظ، لأنّ غاية الشاعر ليـست التوصـيل والإيضاح وإنما الإشارة والإيماء، وهذا يعني استخداماً خاصاً للغة وطريقة معينة في التخيـل، أي أنّ قدرة الشاعر وإبداعه ليسا عائدين لقدرته في الانتظام الخارجي للكلمات، قدر ما هما عائدان لقدرته

٦٦١[661] ـــ رينيه ويليك، و وارين اوستن، نظرية الأدب، ص ٢٣.

٦٦٢[662] ـــ الشريف المرتضى، الشهاب في الشيب والشباب، ص ٩٢.

٦٦٣[663] ـــ نفسه، ص ٩٢ .

في التشكيل والتصوير، وكأن التصوير هو في ذاته قمة الشعر، أو أن عظمة الشعر هي في قدرته على التصوير واستخداماته الخاصة للاستعارة. [664]664

وقد أوضح الشريف المرتضى قصده في أثناء تعرضه للمقارنة بين لغة الشعر ولغة الفلسفة والمنطق، إذ تتميز لغة العلم والفلسفة بالتحدد، أي أنَّ الفيلسوف والمنطقي يتعاملان مع لغتهما تعاملاً إشارياً، ويقصدان التوصيل لا غير، أما الشاعر فلا يجب « أن يؤخذ عليه في كلامه التحقيق والتحديد فإنَّ ذلك متى اعتبر في الشعر بطل جميعه » ٦٦٥. [665]

ويعود التمايز بين لغتي الشعر والعلم إلى تمايز وظيفي، لأن مهمة العلم التوصيل، وهذا يقتضي إيضاحاً، أو تحقيق اللفظ على المعنى، بلغة الناقد القديم، وأنّ مهمة الشعر تتجاوز التوصيل إلى التشكيل، وهذا لا يقتضي تحقيقاً للفظ على المعنى، ولذلك وصف الشريف المرتضى الشعر بأنه « مبني على التجوز والتوسع والإشارات الخفية والإيماء على المعاني تارة من بعد وأخرى من قرب لأنهم لم يخاطبوا بشعرهم الفلاسفة وأصحاب المنطق، وإنما خاطبوا من يعرف أوضاعهم ويفهم أغراضهم » ٦٦٦. [666]

وفي ضوء هذا كله يمكننا تفسير مقولات النقاد وأحكامهم النقدية بحق الشعراء، فالمرزباني يعيب على ابن الرومي لأنه يخلط كلامه بألفاظ منطقية ٦٦٧[667]، كما أنّ الجرجاني يعيب على أبي تمام تفلسفه في الشعر، ويرجع القبح لقضية توصيلية، إذ كيف تصور أبو تمام « أنْ يتغزل وينسب، وأي حبيب يستعطف بالفلسفة»٦٦٨[668] وقد دفع هذا كله القاضي الجرجاني إلى القول بأنّ « الشعر لا يحبب إلى النفوس بالنظر والمحاجة، ولا يحلى في الصدور بالجدل والمقايسة، إنما يعطفها عليه القبول والطلاوة، ويقربه منها الرونق والحلاوة » ٦٦٩ . [669]

---

[664]664 ـــ *Lewis ,The poetic image , p 17*

[665]٦٦٥ ـــ الشريف المرتضى، الأمالي، ٢ /٩٥.

[666]٦٦٦ ـــ نفسه، ٢/٩٥.

[667]٦٦٧ ـــ المرزباني، معجم الشعراء، ص ١٤٥ .

[668]٦٦٨ ـــ الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص ٦٨ .

[669]٦٦٩ ـــ نفسه، ص ١٠٠.

مهمة الشعر

(1)

تُعدُّ الوظيفة التوصيلية واحدة من أبرز الوظائف التي يؤديها الشعر، وقبل تناولنا لأبعاد هذه الوظيفة ومكوناتها ينبغي التمييز بين « الإبانة » و« الوضوح » و«التوصيل»، لأنّ هذه المصطلحات حين تتداخل تقود إلى نتائج غامضة ومعقدة، وكثيراً ما نلتقي بتصورات تجعل الوضوح قرين الإبانة، والإبانة قرينة التوصيل، ومن الواضح أنّ التوصيل إنما يراد به مجرد الإفهام، لأنّ الجذر الحقيقي للتوصيل هو إفهام المتلقي، وهذا ما يحققه الأداء النمطي للغة، ومن المفيد الإشارة إلى أنّ الأداء النمطي قد ينطوي على استعارات فقدت حيويتها، فتحولت إلى حقائق في الأداء، ولذلك فإنّ دراسة الأداء النمطي ـــ بوصفه يهدف إلى الإفهام ـــ يجب أنْ تأخذ بعين الاعتبار هذا التحول الذي يدرك في إطار سياقه وتطوره التاريخي .

إنّ الأداء النمطي الذي يؤديه المتكلم العادي، وكذلك ما يفعله المنطقي والفيلسوف ـــ فيما يشير إلى ذلك الشريف المرتضى ـــ هو الذي أطلق عليه القدامى «الحقيقة »، وهو يهدف إلى غاية واحدة هي : إفهام المتلقي وإيصال المعرفة اليه دون اللجوء إلى المجاز أو الاستعارة، ومن الطبيعي أنْ يقترن التوصيل بالوضوح لأنّ تحقيق هذه الغاية لو اقترن بالغموض لفقد خاصيته الجوهرية من أجل الإفهام، ولذلك يمكن أنْ يتداخل بعدا التوصيل والوضوح ليعبرا عن غاية محددة، وتنعكس آثارها على تحديد طبيعة الشعر من ناحية، وتحديد قيمته من ناحية أخرى .

إنّ الوظيفة التوصيلية تقود إلى أنْ يكون النص الشعري خالياً من كل أنواع الغموض والتعقيد، وتنزع إلى عدم اختلاط الدلالات وتشابكها، ولما كانت الاستعارة بطبيعة تركيبها وتفاعل عناصرها مع بعض، تقود إلى هذا اللون من تشابك الدلالات وغموض المعاني فإنه من الطبيعي أنْ تتنحى من أجل تحقيق هذه الوظيفة،ولذلك فإنّ أصحاب الوظيفة التوصيلية ينأون عن الاستعارة ويميلون إلى التشبيه، لمحافظة الأخير على عنصريه مستقلين، ويتم من خلالهما عقد المقارنة بين أمرين .

ويسهم التشبيه في تحقيق الوضوح بخاصة إذا أدركنا أنّ التشبيه يحافظ على عنصريه مستقلين بسماتهما وخصائصهما، لأنّ التشبيه إنما هو عقد « على أن الشيئين يسد أحدهما مسد الآخر في حس أو عقل»٦٧٠[670] ولذلك فهو مجال يتبارى فيه الأدباء، لأنه «يكسب الكلام بياناً عجيباً » فيما يرى ذلك الرماني الذي يتتبع وظائف التشبيه في إخراج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه، وإخراج ما لم تجر به عادة إلى ما جرت به، وإخراج ما لم يعلم بالبديهة إلى ما يعلم بها، وإخراج ما لا قوة له في

٦٧٠[670] ـــ الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص ٧٤ .

الصفة إلى ما له قوة في الصفة، وهذا يقود في حقيقته إلى ضرورة الإيضاح لأنه يعني « الانتقال من الواضح أو الأقل وضوحا إلى الأوضح . . . وما دام التوضيح هو الأصل فإنّ النقلة من المعنوي إلى الحسي تعني النقلة من المجهول إلى المعلوم، والحسي أوضح من المعنوي لألفة النفس به وتعودها عليه منذ بداية وعيها بالعالم، أما النقلة من الحسي إلى المعنوي فإنها بمثابة انتقال من معلوم إلى مجهول، وفي ذلك خروج عن الأصل العام للإبانة والتوضيح » ٦٧١. [671]

ومادامت الوظيفة التوصيلية تسعى إلى الإفهام وضرورة إيصال المعنى إلى المتلقي، فمن الطبيعي أنْ تشتمل على قدر ما من الموضوعية، وتجعل العقل متحكماً إلى حد كبير في كيفية الأداء اللغوي وتحديد قيمته، ومن الطبيعي أنْ يميل الشعر إلى ألوان الحكمة وأنْ ينطوي على المواعظ والنصائح بمعنى أنه ينأى عن كل ما هو متشابك وغامض، ويميل إلى ما هو واضح محدد .

ولقد رفض الرماني أنْ تكون البلاغة مجرد « إفهام المعنى » أو « تحقيق اللفظ على المعنى »٦٧٢[672] لأنّ إفهام المعنى يدل على أداء نمطي قد يوحي بغلبة السوقية عليه، لأنه يقرن الإفهام بالتوصيل مجرداً، حتى لو كان التركيب مختلا، ولذلك قال الرماني « قد يفهم المعنى متكلمان أحدهما بليغ والآخر عيي » ٦٧٣[673] أما تحقيق اللفظ على المعنى فهو العناية بأداء المعنى مجرداً دون الالتفات إلى كيفية صياغته، وينبغي أنْ أنبه إلى الفصل الحاد بين الدال والمدلول، غير أنّ الرماني على الرغم من عنايته البالغة بهذا الفصل فإنه يعنى بأهمية التشكيل، وما يؤديه من آثار في المتلقي من جهة إيقاع الكلمات واستثقال وحداتها الصوتية، ولذلك أخرج « تحقيق اللفظ على المعنى » من البلاغة، لأنه «قد يحقق اللفظ على المعنى وهو غث مستكره ونافر متكلف » ٦٧٤. [674]

إنّ مفهوم « الإبانة » لدى الرماني يعني طريقة ما في الأداء اللغوي، وقد تعرض لهذا في أثناء تناوله لمفهوم الاستعارة، وضرورة كونها تبين عن الدلالة، لأن « الإبانة » التي نادى بها الرماني تخرج بالمفهوم من التوصيل والوضوح إلى أبعاد تشكيلية ذات تأثير في المتلقي من جهة المعنى والصياغة في آن، ولو جاورنا بين مفهومي « الإبانة » في الاستعارة ومفهوم البلاغة التي تعني لديه « إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ » لأدركنا أنّ الإبانة لا تعني « التوصيل » قدر ما تعني تشكيلاً

٦٧١[671] ـــ جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص ٤٠٣.

٦٧٢[672] ـــ الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص ٧٥ .

٦٧٣[673] ـــ نفسه، ص ٧٥ .

٦٧٤[674] ـــ نفسه، ص ٧٥.

لغوياً يتجاوز الدلالات المحددة للإفهام والتوصيل، لأنّ الإيضاح لا يعدو أنْ يكون مجرد إدعاء في حالة الاستعارة فيما يرى ريتشاردز، لأن الاستعارة ليست « إلا وسيلة للتعبير عن موقف المـتكلم عـن الموضوع الذي يتحدث عنه أو من الجمهور الذي يتحدث اليه » ٦٧٥. [675]

وتتجاوز « الإبانة » الدلالة القاصرة التي تقرنها بالتوصيل من ناحية، وبالإيضاح والشرح من ناحية أخرى، لأن الإبانة لو كان هدفها الإيضاح والشرح لكان الأداء النمطي أولى بها مـن الأداء الفني، وبخاصة أنّ الرماني يجعل الإبانة مقترنة بالأداء الإستعاري، ويشاطره هذا الرأي ابن جنّي الذي يعي التفاوت بين الأداءين لتدل الاستعارة على المبالغة في أداء المعاني .

إن هذه النظرة تمثل وعياً طيباً لوظيفة النص الشعري، ولكنه وعي لا يزال قاصراً، وقد فرض هذا القصور التصور الذي يفصل بين اللفظ والمعنى، إضافة إلى الفصل المنطقي بين الأصول والفروع في مستويات الأداء اللغوي، إذ تسيطر فكرة النقل عن الحقيقة إلى المجاز، وهذا يهدف إلى تحقيق الغاية التي أطلق عليها الرماني « الإبانة »، ولكنه يجعل التركيب المجازي يتعايش ـــ منطقياً ـــ مع أصله في التركيب الحقيقي، إذ يرجع الرماني ـــ وأضرابه من علماء العربية ـــ كل تركيب مجازي أو استعاري إلى حقيقة بحيث يفقد التركيبان، المجازي والاستعاري، قيمتهما الإيحائية، بسبب إرجـاع التركيـب الجديد إلى أصله المنتزع عنه، وبهذا ينشغل الذهن بالمقارنة المنطقية بين الأصول والفروع.

وتضع الوظيفة التوصيلية الشعر في ما يمكن تسميته بالنافع والمفيد، ليؤدي الشعر دوراً ما في الواقع، وفي سلوك الإنسان، فالوظيفة التوصيلية إنما تحقق هذه الغايـة النفعية المباشرة، وإذا كان الأمر كذلك فإنّ الشـعر « يثير في المتلقي انفعالات من شأنها أنْ تفضي إلى أفعال، فيوجه سلوك المتلقـي ومواقفه وجهات خاصة تتفق والأغراض الاجتماعية المباشرة للشعر، كنصرة عقيدة دينية أو كلامية، أو الدفاع عن مذهب سياسي أو الدعاية لحاكم أو طبقة» ٦٧٦. [676]

ومن أجل هذا يطالعنا أبو حاتم الرازي مؤكداً المقولة الشهيرة بأنّ الشعر ديوان العرب، لأنه يشتمل على قيمهم وأفكارهم وعاداتهم، وكأنه يؤدي هذه الوظيفة النفعية المباشرة، والـتي دفعـت العرب إلى حفظ الشعر وروايته، ولذلك قيدوا في الشـعر ـــ كما يرى ذلك أبـو حاتم الرازي ـــ « المعاني الغريبة والألفاظ الشاردة، فإذا أحوجوا إلى معرفة معنى حرف مستصعب ولفظ نادر التمسوه

٦٧٥[675] ـــ ريتشاردز، مبادىء النقد الأدبي، ص ٣٠٩.

٦٧٦[676] ـــ جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص ٤٠٣.

في الشعر الذي هو ديوان لهم، متفق عليه، مرضي بحكمه، مجتمع على صحة معانيه، وإحكام أصوله، محتج به على ما اختلف فيه من معاني الألفاظ وأصول اللغة » ٦٧٧ [677].

ويكشف أبو حاتم الرازي عن الوظيفة النفعية المباشرة وهو في معرض ثنائه على الشعراء وشدة عناية الناس بهم، لأنّ كلامهم « صار رياضةً للمرتاضين وأدباً للمتأدبين، واتخذت عليه الدواوين، ورغب فيه الملوك من الناس واستحسنته الأمم كافة » ٦٧٨[678] ولكنه في هذا التصور يعد مهماً باعتباره مصدراً للمعرفة المنطقية.

وإذا كان الشعر يؤدي هذا الدور في الواقع الاجتماعي فإنّ الشعراء من شأنهم أنْ يرتقوا في المكانة الاجتماعية، ويحتلوا قمة البناء الاجتماعي لدرجة أنّ أبا حاتم الرازي يرى أنه في العصر الجاهلي أصبحوا في مجتمعاتهم « بمنزلة الحكام يقولون فيرضي قولهم، ويحكمون فيمضي حكمهم، وصار ذلك فيه سنة يُقتدى بها وإثارة يُحتذى عليها » ٦٧٩[679]،أما على المستوى المعرفي في العصر الجاهلي فقد أصبح الشعراء المصدر الأول في المعرفة، ويؤكد ذلك أبو حاتم الرازي فيما يرويه عن الأصمعي بأن الشعراء كانوا « في الجاهلية بمنزلة الأنبياء في الأمم » ٦٨٠[680] غير أنّ هذه القيمة أخذت بالتدهور لأسباب عديدة، ومن أبرزها العقائدية، لأنّ القرآن الكريم ــ فيما يرى أبو حاتم الرازي ــ قد « نزل بتهجين الشعر وتكذيبه » ٦٨١[681] كما أنّ القرآن الكريم يمثل المضاد المعرفي للمعرفة الشعرية فبعد أنْ كان الشعراء يمثلون قمماً معرفية متناثرة في الجزيرة العربية جاء الإسلام وهو يقدم لوناً معرفياً جديداً ليس بإمكان الشعراء مجاراته، فضلا عن اقتران ذلك كله ببعد عقائدي وتهوين في قيمة الشعر إلى حد ما .

٦٧٧[677] ــ ابو حاتم الرازي، الزينة في الكلمات الإسلامية العربية، ٨٣/١

٦٧٨[678] ــ نفسه، ٨٥/١ .

٦٧٩[679] ــ نفسه، ٩٢/١ .

٦٨٠[680] ــ نفسه، ٩٥/١ .

٦٨١[681] ــ نفسه، ٩٥/١ .

ولا يعني هذا تقليلاً من شأن الشعر والشعراء، ولكنه اقتران بما يحققه الشعر من وظـــائف نافعة، ولذلك يستدرك أبو حاتم الرازي استثناء الشعراء المؤمنين لأنهم يحققون هذه الوظيفة التي أشاد بها وهي «النفع والنصرة »٦٨٢. [682]

ويقرن أبو حاتم الرازي بين معرفة الشعر وقيمته من ناحية، ومكانة الشاعر من ناحية ثانية، وصدق الأداء من ناحية ثالثة، فالشعر مهما قيل في أنه ينطوي على أبعاد معرفية متميزة في العـــصر الجاهلي، فهو لا يشتمل على الحق الذي يضاد المعرفة الإلهية، وبخاصة أنّ القرآن الكريم قد قلل مـــن قيمة الشعر وأهميته، ومن هنا جاء التفاوت الواضح بين البعدين، ولا يعني هذا أنّ الشعر لا يخلو من تحقيق منافع معينة يشير إليها أبو حاتم الرازي صراحة في أثناء تعرضه لرغبة الملـــوك « في اصـــطناع الشعراء لما وجدوا في الشعر من المنافع فأعطوهم الهبات الرغيبة والعطايا السنية، فدعاهم ذلـــك أنْ خلطوا الباطل بالحق، وشابوا الكذب بالصدق، فقالوا في الممدوح فوق ما كان فيه، وقرظوه بما ليس له بأهل »٦٨٣[683] إذن فوظيفة الشعر تهدف إلى تحقيق منافع سياسية مباشرة يوظف فيها الـــشعراء قصائدهم من أجلها، فقلل هذا المنحى من قيمتهم لدى الناقد بسبب أبعاد أخلاقية ومعرفيـــة في آن واحد.

ويكشف الناقد من زاوية أخرى عن أثر الشعر في المتلقي وبخاصة في المدح والهجاء، ولذلك لاحـــظ عناية الخلفاء والأمراء بالشعر والشعراء لاعتقادهم أنّ « المدح والهجاء يعمل في النفوس ويخلد علـــى الدهر، ويصير الهجاء سبة على الخلف، والمدح منقبة، ويعمل في العظام البالية » ٦٨٤. [684]

و لم يكن النفع والنصرة مقترنين بالأبعاد العقائدية والسياسية فحسب، بل انّ الناقد يرجـــع قيمة الشعر ووظائفه إلى مقومات أخلاقية بفعل التأثر بالآيات القرآنية الكريمة والأحاديث النبوية التي تحث على هذه القيم، إلى حد تصبح فيه المقومات الأخلاقية معياراً يحكم به على الشعر والـــشاعر، وكأن الشعر يمثل وثيقة تاريخية لسيرة الشاعر، ولذلك ينقل المرزباني أنه قد عيب على امرئ القـــيس فجوره وعهره ٦٨٥. [685]

٦٨٢[682] ــ نفسه، ١/١٠٠.

٦٨٣[683] ــ نفسه، ١/٩٨ .

٦٨٤[684] ــ نفسه، ١/١١٢.

٦٨٥[685] ــ المرزباني، الموشح، ص ٤١.

ونخلص من هذا إلى أنّ النافع إنما يسعى إلى تحقيق أبعاد اجتماعية وتربوية وتحدث تـــأثيراً في الوعي الإنساني، يعقبه سلوك معين، وفي ضوء هذا تتحدد القيمة لا بمقدار ما يحققه النص الشعري من أبعاد جمالية وفنية، وإنما بمقدار ما يتركه من آثار في المتلقي، وما يحدثه من تغيرات تربوية في الواقـــع الاجتماعي، ولا نستغرب دعوة الناقد إلى الوضوح والصدق، أو دعوته إلى محاكاة الحقيقة شريطة أنْ تصب أبعادها في روافد الأبعاد الأخلاقية والتربوية، لأنَّ هذه العناصر تسهم في إيصال النص الشعري إلى المتلقي وإحداث التأثير فيه .

و لم يستطع الناقد العربي تجاوز هذه الأبعاد إلى تصور يعنى بالوظيفة المعرفية للأدب، هـــذه الوظيفة التي يتوازى فيها الأدب مع أنماط المعرفة الأخرى كالفلسفة والتاريخ والعلوم، وجميعها لهـــا هدف متشابه، وهو تقديم دراية بالواقع في الماضي، وفي التغيرات التي تحدث في الحاضـــر، وأبعـــاد احتمالات المستقبل، وكل من هذه الأنماط له عنصر الانفراد في طريقته لتتبع هذا الهدف، بمعـــنى أنّ الخبرة التي نحصل عليها من خلال الأدب يمكن أن تعتبر تتمة للمعرفة التي نصل إليها بالوسائل العقلية، وإنّ الأدب أحد الوسائل التي تساعدنا على فهم العالم وأنفسنا على السواء .

(2)

وإذا كان النافع يسعى لإحداث التأثير فإنّ الجميل يهدف لتحقيق لون من المتعة، فهو « لا يُعنى كثيراً بتوجيه سلوك المتلقي أو مواقفه، فلا يقدم إلا نوعاً شكلياً من المتعة هي غايـــة في ذاتهـــا، وليست وسيلة لأية غاية أخرى » ٦٨٦[686] ولذلك فإنّ الناقد يحاول التنصل من أية وظيفة اجتماعية أو تربوية، ويكون تمرده أول الأمر على الوظيفة الأخلاقية بوصفها أبرز الوظائف وأكثرها وضـــوحاً وظهورا لدى المتلقي .

وعلى الرغم من تأكيد القرآن الكريم على الأصول الأخلاقية وضرورة توافرها في الـــنص الشعري فإن النقد العربي نأى بعيداً عن هذا المضمار لدرجة فصل بين الفني والأخلاقي، ولعل اقتران الشعر بالمعطيات الأخلاقية والتربوية إنما يقلل من شأنه ومن قيمته، وإذا كان هذا شأن الشعراء فـــإن النقاد لم يكونوا « منعزلين عن الشعراء فوقفوا بجانبهم، و لم يتخذوا من الدين والأخـــلاق أساســـاً يرفعون به شاعراً ويخفضون آخر، واستبعدوا الخيرية في ميدان الحكم النقدي، وربما رأوا منـــزع الشر أقرب إلى طبيعة الشعر، أو أنه على الأقل مما يحسن به فن الشعر » ٦٨٧. [687]

٦٨٦[686] ـــ جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص ٤٠٢ .

٦٨٧[687] ـــ عز الدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص ١٨٥.

وفي ضوء هذا تكون قيمة النص ووظيفته ليستا محددتين بأبعاد خارج النص الشعري، وإنما ترجعان إلى شكله والى كيفية الصناعة التي يحدثها الشـــاعر في تراكيـــبه واستعاراته وتشبيهاته، وهذا يعني أنّ الناقد «يهتم بالعمل الفني في ذاته لا بالنتائج التي ترتبت عليه، والتي تقع خارجه »٦٨٨.[688]

ولعل الأصمعي من قدامى من ذهب إلى الفصل الحاد بين الفني والأخلاقي، ومقولته مشهورة في أثناء تعرضه لمقارنة قصائد حسان بن ثابت الجاهلية والإسلامية التي يقول فيها : «طريق الشعر إذا أدخلته في باب الخير لانَ » ٦٨٩[689] . وقد سبق أن تناولنا هذا في أثناء دراستنا لمبحث القيمة.

وإذا كان الأصمعي من قدامى من فصل بين القيمة الشعرية والقيمة الأخلاقية فإن هذا مهد السبيل لواحد من نقادنا في القرن الرابع الهجري ليؤكد ما ذهب إليه الأصمعي، ولكي يرجع القيمة إلى خاصية كائنة في النص الشعري، سواء أعبر النص الشعري عن قيمة أخلاقية أم لم يعبر، وســـواء أكان صاحبه سيئ الاعتقاد أم صحيحه، بل انه يؤكـــد أنّ «الدين بمعزل عن الشعر » ٦٩٠. [690]

إن الفصل الحاد بين الدين والشعر قد أتاح للنقاد إرجاع الوظيفة والقيمة على الـــسواء إلى مكونات في النص الشعري، وليس مرجعهما إلى مقومات خارجه، كالاعتقاد والأخـــلاق مـــثلاً، ولذلك رأينا من يؤكد هذا التصور في النقد العربي القديم لأنّ من يتأمله لن يجد فيه« مـــا يـــشير إلى اعتناق النقاد لذلك المذهب التعليمي الذي يربط الشعر بغايات أخلاقية محددة، ولكنه يجد فيه ما يشير إلى عكس ذلك، والحق أنّ المقاييس التي كان يقوم عليها نقد الشعر مقاييس فنية خالصة في عمومها، أما الأخلاق التي كانت تعني في نظرهم التعاليم الدينية والأهداف التعليمية فقد كانت خارجة عـــن مهمة الشعر » ٦٩١[691] ولهذا الرأي ما يعززه في التراث النقدي بوضوح وجلاء لدى الأصمعي وأبي بكر الصولي وابن جني والجرجاني مما سبق تناوله .

إن الناقد قد انحاز للقيم الجمالية، ونحّى جانباً القيم الأخلاقية، وهو لم يستطع أنْ يكـــشف عن التفاوت بين هذين المستويين من القيم بمعنى أنه لم يدرك « أنّ القيم الجمالية . . . قيم إيجابية، تمدنا بلذات حقيقية، في حين أنّ القيم الأخلاقية قيم سلبية تقتصر مهمتها على اجتناب الألم ومحاربة الشر .

٦٨٨[688] ــ ريتشاردز، مباديء النقد الأدبي، ص ٧٤.

٦٨٩[689] ــ الأصمعي، فحولة الشعراء، ص ٤٢ .

٦٩٠[690] ــ الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص ٦٤.

٦٩١[691] ــ محمود الربيعي، في نقد الشعر،ص ٦٤ .

. فالقيم الجمالية إنما تحمل قيمتها في ذاتها،في حين أنّ ما عداها من القيم إنما هـي «أدوات» أو « وسائط » تطلب في العادة لغايات أو مقاصد»

وإذا كان النافع يفترض فيه الوضوح والصدق، ويكون التشبيه أبرز أدواته من أجل غـزارة في الموضوعية، وتدخل العقل في تحديد مقوماته، فإنّ الجميل يعنى بزينة الشكل، ويسعى إلى إحداث تأثير الانبهار والمتعة في المتلقي بطريقة الإيحاء والإشارة، ولذلك ألفينا من النقاد من يشترط أن ينطوي النص الشعري على مجازات واستعارات لأنّ «الكلام متى خلا من الاستعارة وجرى كله على الحقيقة كان بعيداً عن الفصاحة بريأً من البلاغة » ٦٩٢[692] ويستشهد الشريف المرتضى على هذا بـالقرآن الكريم إضافة إلى تأكيده أنّ «كلام العرب وحي وإشارات واستعارة»٦٩٣. [693]

إنّ الشعر ينأى، والحالة هذه، عن الموضوع إلى ضرب من الغموض، وتكون أبرز أدواتـه الاستعارة، ويهدف الشاعر إلى إحداث أثر يمتع المتلقي ويحبب إليه الشعر، ولن تكون وظيفة الـشعر توصيلية، وإنما يراد بها تزيين النص الشعري، وإحداث المتعة والانبهار للمتلقي، ولذلك تكون العناية بالـغة بالشكل دون المضمون، فالشـعر ـــ فيما يرى الجرجاني ـــ « لا يحبب إلى النفوس بالنظرة والمحاجة ولا يحلى في الصدور بالجدال والمقايسة، وإنما يعطفها عليه القبول الطلاوة، ويقربهـا منـها الرونق والحلاوة، وقد يكون الشيء متقناً محكماً، ولا يكون حلواً مقبولاً، ويكون جيداً وثيقاً، وإن لم يكن لطيفاً رشيقاً »٦٩٤ . [694]

ونخلص من هذا إلى أنّ « الجميل » إنما يرجع وظيفة الشعر إلى زينـة كائنـة في الـنص الشعري، ليتأتى دور الشاعر والناقد في إظهار براعتهما في الكشف عن العناصر الجمالية التي تولـد المتعة والانبهار لدى المتلقي، من جهة صياغة الشعر وتمايز لغته عن مستويات الأداء النمطي، إضـافة إلى العناية البالغة بالألوان البلاغية المعروفة التي تحقق هذه المتعة، سواء أكانت تشتمل على إحـداث انبهار معرفي فني كالاستعارة، أم تنطوي على إحداث انبهار شكلي كالجناس والطباق .

المصادر والمراجع

٦٩٢[692] ـــ الشريف المرتضى، الأمالي، ٤/١ .

٦٩٣[693] ـــ نفسه، ٤/١.

٦٩٤[694] ـــ الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص ١٠٠.

أولاً :المصادر :

الجرجاني « علي بن عبد العزيز » :

الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي، القاهرة، الطبعة الرابعة، ١٣٨٦ هـ ــ ١٩٦٦ م

ابن جني « أبو الفتح عثمان بن جني » :

تفسير أرجوزة أبي نواس في تقريظ الفضل بن الربيع وزير الرشيد والأمين، تحقيق محمد بهجة الأثري، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، ١٤٠٠ هـ ــ ١٩٧٩ م .

التمام في تفسير أشعار هذيل مما أغفله أبو سعيد السكري، تحقيق أحمد ناجي القيسي، وخديجة الحديثي، وأحمد مطلوب، ومراجعة مصطفى جواد، مطبعة العاني، بغداد، ١٣٨٣ هـ ــ ١٩٦٢ م

الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٥٢ ــ ١٩٥٦ م .

سر صناعة الإعراب، الجزء الأول تحقيق مصطفى السقا ومحمد الزفزاف، وعبد الله أمين، دار إحياء التراث القديم، مصطفى البابي الحلبي، مصر، ١٣٧٤ هـ ــ ١٩٥٤ م .ومخطوطة دار الكتب المصرية تحت رقم ١٢٠ لغة .

العروض، نسخة خطية مصورة على الميكروفيلم في معهد المخطوطات العربية، جامعة الدول العربية، تحت رقم ١٧ عروض وقوافٍ .

الفتح الوهبي على مشكلات المتنبي، تحقيق محسن غياض، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٣ م .

الفسر الصغير « شرح ديوان المتنبي » مخطوطة دار الكتب المصرية، تحت رقم ٢٣ أدب .

الفسر الكبير « شرح ديوان المتنبي » تحقيق صفاء خلوصي، دار الجمهورية، بغداد، ١٣٨٩ هـ ــ ١٩٦٩ م ومخطوطة معهد المخطوطات العربية، جامعة الدول العربية، تحت رقم ٥٢٦ أدب

المبهج في تفسير أسماء شعراء ديوان الحماسة، مكتبة القدس، دمشق، ١٣٤٨هـ

المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، تحقيق علي النجدي ناصف، وعبد الحليم النجار، وعبد الفتاح إسماعيل شلبي، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة، ١٣٨٦ هـ ــ ١٩٦٦ م ــ ١٣٨٩ هـ ــ ١٩٦٩ م .

المنصف، شرح كتاب التصريف للمازني، تحقيق إبراهيم مصطفى، وعبد الله أمين، دار إحياء التراث القديم، مصطفى البابي الحلبي، مصر، ١٩٥٤ م .

مختصر القوافي، تحقيق حسن شاذلي فرهود، دار التراث، القاهرة، ١٣٩٥ هـ ــ ١٩٧٥ م

الرازي « أحمد بن حمدان » :
الزينة في الكلمات الإسلامية العربية، تحقيق حسين بن فيض الله الهمداني، نشرت الجزء الأول دار الكتاب العربي بمصر، ١٩٥٧ م، ونشرت الجزء الثاني، مطبعة الرسالة، القاهرة، ١٩٥٨ م .
الرماني « علي بن عيسى » :
الحدود في النحو، ضمن كتاب « رسائل في النحو واللغة » تحقيق مصطفى جواد، ويوسف يعقوب مسكوني، دار الجمهورية، بغداد، ١٩٦٩ م .
منازل الحروف، ضمن كتاب « رسائل في النحو واللغة » تحقيق مصطفى جواد ويوسف يعقوب مسكوني، دار الجمهورية، بغداد، ١٩٦٩ م .
النكت في إعجاز القرآن، ضمن كتاب « ثلاث رسائل في إعجاز القرآن » تحقيق محمد خلف الله، ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، د .ت .
الشريف المرتضى « علي بن الحسين الموسوي » :
أمالي المرتضى « غرر الفوائد ودرر القلائد » تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ١٣٧٣ هـ ــ ١٩٥٤م .
ديوان الشريف المرتضى، تحقيق رشيد الصفار، مراجعة مصطفى جواد، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٥٨ م .
الشهاب في الشيب والشباب، دار الرائد العربي، بيروت، ١٩٨٢ م .
طيف الخيال، تحقيق حسن كامل الصيرفي، ومراجعة إبراهيم الإبياري، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ١٣٨١ هـ ــ ١٩٦٢ م .
الصاحب بن عباد « إسماعيل بن عباد » :
الإقناع في العروض وتخريج القوافي، تحقيق محمد حسن آل ياسين، مطبعة المعارف، بغداد، ١٣٧٩ هـ ــ ١٩٦٠ م .
الكشف عن مساوئ المتنبي، ضمن كتاب « الإبانة عن سرقات المتنبي » للعميدي، تحقيق إبراهيم الدسوقي البساطي، دار المعارف، مصر، ١٩٦١ .
عبد الجبار بن أحمد « قاضي القضاة المعتزلي » :
تنزيه القرآن عن المطاعن، الشركة الشرقية للنشر والتوزيع، ودار النهضة الحديثة، بيروت، د .ت .
شرح الأصول الخمسة، بتعليق الأمام أحمد بن الحسين بن أبي هاشم، تحقيق عبد الكريم عثمان، مكتبة وهبة، القاهرة، 1965م

فضل الاعتزال وطبقات المعتزلة ومباينتهم لسائر المخالفين، تحقيق فؤاد سيد، الدار التونسية للنشر، ١٩٧٤ م .

متشابه القرآن، تحقيق عدنان محمد زرزور، دار التراث، القاهرة، ١٩٦٦ م

المختصر في أصول الدين، ضمن كتاب « رسائل العدل والتوحيد » تحقيق محمد عمارة، دار الهلال، القاهرة، ١٩٧١ م .

المغني في أبواب التوحيد والعدل، حقق بإشراف طه حسين وإبراهيم مدكور، وزارة الثقافة والإرشاد القومي مصر، ١٩٦٠ م ـــ ١٩٦٥ م، والأجزاء التي أفاد منها البحث هي :

١- الجزء الرابع « رؤية الباري » تحقيق محمد مصطفى حلمي وأبو الوفاء التفتازاني، ١٩٦٥م .

٢- الجزء الخامس « الفرق غير الإسلامية » تحقيق محمود محمد الخضيري، ١٩٦٢م .

٣- الجزء السادس « التعديل والتجوير» تحقيق أحمد فؤاد الأهواني، ١٩٦٢م

٤- الجزء السابع « خلق القرآن » تحقيق إبراهيم الإبياري، ١٩٦١ م .

٥- الجزء الثامن « المخلوق » تحقيق توفيق الطويل، وسعيد زايد د. ت .

٦- الجزء التاسع « التوليد » تحقيق توفيق الطويل، وسعيد زايد، ١٩٦٤ م

٧- الجزء الحادي عشر « التكليف » تحقيق محمد علي النجار، وعبد الحليم النجار، ١٩٦٥ .

٨- الجزء الثاني عشر « النظر والمعارف » تحقيق إبراهيم مدكور، ١٩٦٢م .

٩- الجزء الثالث عشر « اللطف » تحقيق أبو العلا عفيفي، ١٩٦٢ م .

١٠- الجزء الرابع عشر « الأصلح ـــ استحقاق الذم ـــ التوبة » تحقيق مصطفى السقا، ١٩٦٥ م .

١١- الجزء الخامس عشر « التنبؤات والمعجزات » تحقيق محمود الخضيري، ومحمود قاسم، ١٩٦٥ م .

١٢- الجزء السادس عشر، « إعجاز القرآن » تحقيق أمين الخولي، ١٩٦٠م .

العسكري « أبو أحمد الحسن بن عبد الله »:

في التفضيل بين بلاغتي العرب والعجم، ضمن مجموعة من الرسائل تحت عنوان « التحفة البهية والطرفة الشهية » مطبعة الجوانب، قسطنطينية، ١٣٠٢هـ

المصون في الأدب، تحقيق عبد السلام هارون، دائرة المطبوعات والنشر، الكويت، ١٩٦٠ م .

المرزباني « محمد بن عمران » :

معجم الشعراء، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٦٠ .
الموشح، مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر، تحقيق علـــي محمـــد البجاوي، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٦٥
نور القبس المختصر من المقتبس في أخبار النحاة والأدباء والشعراء والعلماء، تحقيق رودلف زلهايم، دار فرانتس شتاينر، فيسبادن، ١٣٨٤ هـــ ١٩٦٤ م

ثانيا : المراجع العربية :

إبراهيم أنيس :
دلالة الألفاظ، مطبعة لجنة البيان العربي، القاهرة، ١٩٦٣ م .
موسيقى الشعر، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٥ م .
إبراهيم سلامة :
بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ١٩٥٠ م
إحسان عباس :
تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجـــري، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨١ م .
أحمد مختار عمر :
دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٨١ م .
أحمد مطلوب :
اتجاهات النقد الأدبي في القرن الرابع للهجرة، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٧٣ م .
أدونيس «علي أحمد سعيد» :
الثابت والمتحول « بحث في الاتباع والإبداع عند العرب » دار العودة، بيروت، ١٩٨٣ م .
صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، ١٩٨٣ .
الأصمعي « عبد الملك بن قريب » :
فحولة الشعراء، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، وطه أحمد الزيني، المطبعة المنيرية، القاهرة، ١٩٥٣ .
البير نصري نادر :
فلسفة المعتزلة، فلاسفة الإسلام الأسبقين، الجزء الأول، مطبعة دار نشر الثقافة، الإسكندرية، د . ت، والجزء الثاني، مطبعة الرابطة، د . م، ١٩٥١ م .

إلفت كمال الروبي :
نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٣ م .
أمين الخولي :
مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٦١م
ايليا حاوي :
في النقد والأدب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٧٩م
بدوي طبانة :
أبو هلال العسكري، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٠ م .
تامر سلوم :
نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار، اللاذقية ـــ سوريا، ١٩٨٣ م
تمام حسان :
الأصول، دراسة ابيستمولوجية لأصول الفكر العربي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٨١
جابر عصفور :
تعارضات الحداثة، مجلة فصول، العدد الأول، أكتوبر، ١٩٨٠م
الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٤ م
مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٨ م .
الجاحظ « أبو عثمان عمرو بن بحر » :
البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٦٨ م .
الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٦٥ م .
الجرجاني « السيد الشريف علي بن محمد » :
التعريفات، الدار التونسية للنشر، تونس، ١٩٧١ م .
حسام النعيمي :
الدراسات اللهجية والصوتية عند ابن جني، وزارة الأعلام العراقية، بغداد، ١٩٨٠
حسين نصار :
القافية في العروض والأدب، دار المعارف، مصر، ١٩٨٠ م .
حمادي صمود :
التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوره حتى القرن السادس، مشروع قراءة، منشورات الجامعة التونسية، تونس، ١٩٨١ م .

الخطيب التبريزي « يحيى بن علي » :
الوافي في العروض والقوافي، تحقيق فخر الدين قباوة، وعمر يحيى، دار الفكر، بيروت، ١٩٧٠م .
ابن رشيق القيرواني « الحسن بن رشيق » :
العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ١٩٧٢ م .
رمضان عبد التواب :
التطور اللغوي مظاهره وعلله وقوانينه، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٧٧ م .
الزبيدي « السيد محمد مرتضى الحسيني » :
تاج العروس، المطبعة الخيرية، مصر، ١٣٠٦ هـ .
زكريا ابراهيم :
فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٦٦ م .
ابن سلام « محمد بن سلام الجمحي » :
طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة،د.ت .
ابن سنان الخفاجي « عبد الله بن محمد » :
سر الفصاحة، تحقيق علي فودة، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٣٢ .
سيبويه« عمرو بن عثمان بن قنبر » :
الكتاب، المطبعة الأميرية، بولاق، ١٣١٧ هـ .
الشريف الرضي « محمد بن الحسين الموسوي » :
تلخيص البيان في مجازات القرآن، تحقيق محمد عبد الغني حسن، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٥٥ .
المجازات النبوية، تحقيق محمد الزيني، مؤسسة الحلبي، القاهرة، ١٩٦٧ م .
شفيع السيد :
التعبير البياني، رؤية بلاغية ونقدية، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٧ م .
شكري عيّاد :
موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٦٨ م .
الصولي « أبو بكر محمد بن يحيى » :
أخبار أبي تمام، تحقيق خليل عساكر، ومحمد عبدة عزام، ونظير الإسلام الهندي، المكتب التجاري للطباعة والنشر، بيروت .

طه أحمد إبراهيم :
تاريخ النقد الأدبي عند العرب، من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٣٧ م .

طه حسين :
البيان العربي من الجاحظ إلى عبد القاهر، مقدمة كتاب «نقد النثر» المنسوب خطأ لقدامة بن جعفر، تحقيق طه حسين، وعبد الحميد العبادي، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٣٥١ هـ ــ ١٩٣٣ م .

ابن طباطبا «محمد بن أحمد» :
عيار الشعر، تحقيق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف ــ الإسكندرية، ١٩٨٤م

عبد الحكيم راضي :
نظرية اللغة في النقد العربي، مكتبة الخانجي، مصر، ١٩٨٠ م .

عبد الرحمن بدوي :
في الشعر الأوربي المعاصر، المؤسسة المصرية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠م

عبد الفتاح رياض :
التكوين في الفنون التشكيلية، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٣ م .

عبد الفتاح عثمان :
نظرية اللغة في النقد العربي القديم، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٨١ م .

عبد الفتاح لاشين :
بلاغة القرآن في آثار القاضي عبد الجبار وأثره في الدراسات البلاغية، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٧٨م

عبد القادر القط :
الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٨ م
في الشعر الإسلامي والأموي، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٦ م .

عبد المنعم تليمة :
مداخل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٨ م
مقدمة في نظرية الأدب، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٣ م .

عبدة عبد العزيز قلقيلة :
النقد الأدبي عند القاضي الجرجاني، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٦ م

أبو عبيدة « معمر بن مثنى » :

مجاز القرآن، تحقيق فؤاد سزكين، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٦٢ م .

عز الدين إسماعيل :

الأدب وفنونه، دراسات ونقد، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٥٨ م .

الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٥٥ م .

الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧ م .

علي عشري زايد :

الصورة البلاغية عند أبي الحسن الرماني بين الوظيفة التعبيرية والقيمة الجمالية، مجلة الثقافة العربية، طرابلس، العدد الثامن، أغسطس، ١٩٧٦ م .

فؤاد زكريا :

مع الموسيقى، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧١ .

القاسم الرسي « القاسم بن إبراهيم » :

أصول العدل والتوحيد، ضمن كتاب « رسائل العدل والتوحيد» تحقيق محمد عمارة، دار الهلال، القاهرة، ١٩٧١ م .

ابن قتيبة « عبد الله بن مسلم » :

تأويل مشكل القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ١٣٧٣هـ .

الشعر والشعراء، تحقيق محمد أحمد شاكر، دار المعارف، مصر، ١٩٨٢ م .

قدامة بن جعفر :

نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د ت

كريم الوائلي :

قيمة الشعر عند المعتزلة، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، الكويت، العدد ٣٥ سنة ١٩٨٩ م

المواقف النقدية بين الذات والموضوع، مكتبة العربي، القاهرة، ١٩٨٦ م

الشعر الجاهلي، قضاياه وظواهره الفنية، الدار العالمية، القاهرة، ١٩٩٧ .

الوحدة الفنية في سورة العاديات، مجلة الثقافة العربية، سنة ١٩٧٦ م .

كمال أبو ديب :

في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨١ م .

لطفي عبد البديع :
التركيب اللغوي، بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٧٠ م .
المبرد « محمد بن يزيد » :
الكامل في اللغة والأدب، مكتبة المعارف، بيروت، د . ت .
مجدي وهبة، وكامل المهندس :
معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٤ م .
محمد تقي الحكيم :
الأصول العامة للفقه المقارن، دار الأندلس، بيروت، ١٩٦٣ م .
محمد زغلول سلام :
أثر القرآن في تطور النقد العربي إلى آخر القرن الرابع الهجري، دار المعارف، مصر، ١٩٥٢ م .
تاريخ النقد العربي في القرن الرابع الهجري، دار المعارف، مصر، ١٩٦٤ م
محمد زكي العشماوي :
فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨١ م .
محمد عبد المطلب :
البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤ م .
محمد عمارة :
المعتزلة ومشكلة الحرية الإنسانية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٢م .
محمد غنيمي هلال :
النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ١٩٨٦ م .
محمد مندور :
الأدب وفنونه معهد الدراسات العربية، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٦٣ م .
النقد المنهجي عند العرب، مكتبة النهضة المصرية، لقاهرة، ١٩٤٨ م .
في الميزان الجديد، دار النهضة، مصر، ١٩٧٣ م .
محمد النويهي :
قضية الشعر الجديد، معهد الدراسات العربية، المطبعة العالمية، القاهرة ١٩٦٤م
محمود الربيعي :
في نقد الشعر، دار المعارف، مصر، ١٩٧٣ م .

مصطفى جمال الدين :

البحث النحوي عند الأصوليين، دار الرشيد بغداد، ١٩٨٠م

مصطفى ناصف :

الصورة الأدبية، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٥٨ م .

نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس، بيروت، ١٤٠١ هـــ ـــ ١٩٨١ م .

نازك الملائكة :

قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٣ م .

نصر حامد أبو زيد :

الاتجاه العقلي في التفسير، دراسة في قضية، المجاز في القرآن عند المعتزلة، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٢ م .

أبو هلال العسكري :

كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، تحقيق علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبـــراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٨٦ م .

ابن وهب الكاتب :

البرهان في وجوه البيان، تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، مطبعة العاني، بغداد، ١٩٦٧ م .

ثالثا : المراجع المترجمة :

أرسطو :

كتاب أرسطو في الشعر، نقل أبي بشر متي بن يونس القنائي، ترجمة وتحقيق، شكري عياد، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧ م .

اولمان « ستيفن » :

دور الكلمة في اللغة، ترجمة كمال بشر، مكتبة الشباب القاهرة، ١٩٧٥ م .

بروكلمان « كارل » :

تاريخ الأدب العربي « الجزء الثاني » ترجمة عبد الحليم النجار، دار المعارف، مصر، ١٩٧٤ م .

جولد تيسهر :

مذاهب التفسير الإسلامي، ترجمة عبد الحليم النجار، مكتبة الخانجي،القاهرة، ١٩٥٥ م .

درو « اليزابيث » :

الشعر كيف نفهمه ونتذوقه،، ترجمة محمد إبراهيم الشوش، مكتبة منيمنة، بيروت، ١٩٦١م

ديتشس « ديفيد » :

مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة محمد يوسف نجم، دار صـــادر، بـــيروت، ١٩٦٧م .

دي سوسير « فردينان » :

محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة يوسف غازي، ومجيد النصر، دار نعمان للثقافة، بيروت، ١٩٨٤ م .

ريتشاردز :

العلم والشعر، ترجمة مصطفى بدوي، مراجعة سهير القلماوي، مكتبة الانجلـــو المـــصرية، القاهرة، د .ت .

مبادئ النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، مراجعة لويس عوض، المؤسسة المصرية العامـــة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦٣ م .

ستوليتز « جيروم » :

النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية، ترجمة فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨١ م .

سزكين « فؤاد » :

تاريخ التراث العربي، ترجمة محمود فهمي حجازي، وفهمي أبو الفضل، « الجزء الثـــاني »، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٨ م .

كولنجوود « روبين جورج » :

مبادئ الفن، ترجمة أحمد حمدي محمود، مراجعة علي أدهم، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٦٦ م .

مالمبرج « برتيل » :

علم الأصوات، ترجمة عبد الصبور شاهين، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٨٥ .

مكليش « ارشيبالد » :

الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، ومراجعة توفيق صايغ، دار اليقظة العربية، بيروت، ١٩٦٣ م .

موركافسكي « يان » :

اللغة المعيارية واللغة الشعرية، ترجمة إلفت الروبي، مجلة فصول العـــدد الأول، اكتـــوبر ـــ ديسمبر ـــ ١٩٨٤ م .

ويليك « رينية » و وارين « اوستن » :
نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، دمـــشق، ١٩٧٢ م .

رابعا المراجع الأجنبية

Bloomfield , Leonard :
Language , Henry Holt & company , new York , 1933 .
Cuddon , John A . :
a dictionary of Literary Terms , Doubleday , new York , 1977 .
Forster , Norman &Others :
Literary Scholarship , Its Aim And Methods , The University Of north Carolina press , Chapel Hill ,1944.
Leroy ,Gaylord :
Marxism And Modern Literature , New York , 1967 .
Levin ,Samuel R :.
The Semantics Of Metaphor , The Johns Hopkins University Press ,1977 .
Lewis , c . Day :
The Poetic Image , Jonathan Cape , London , 1965 .
Perrine , Laurence :
Sound And Sense , An Introduction To poetry , Harcourt , New York , 1956 .
Ullmann , Stephen :
Language And Style , Collected Papers , Barners And Noble , New York
Winters Y . :
The Function Of criticism , Routiedge & Kegan Paul , London ,1957 .

المحتويات

التشـــــبيـــه

1 ـــ طبيعة التشبيه

2 ـــ وظيفة التشبيه

الاستـــعارة :

طبيعة الاستعارة ووظيفتها ، علاقتها بالتشبيه، الغموض

الفصل الثالث

المقياس النقدي

لغة الشعر

1 ـــ لغة الشعر ولغة العلم

2 ـــ المعجم الشعري

3 ـــ المؤثرات الخارجية في لغة الشعر

4 ـــ المؤثرات الداخلية في لغة الشعر

الإيـــقـــا ع

1 ـــ ماهية الإيقاع

2 ـــ ميزان الشعر العربي

3 ـــ دور القافية في الإيقاع

4 ـــ السجع والإيقاع

5 ـــ التكرار٢

6 ـــ الضرورة الشعرية

الصورة الشعرية

1 ـــ مكونات الصورة

2 ـــ وظيفة الصورة التشبيهية

3 ـــ وظيفة الصورة الاستعارية

4 ـــ وظائف أخرى

بنية القصيدة

1 ـــ طبيعة بنية القصيدة

2 ـــ البنية وتشكيل القصيدة

3 ـــ وحدات بناء القصيدة

الفصل الرابع

المقياس الجمالي

القيمة الشعرية

1 ـــ قيمة الشعر بين الفن والدين والأخلاق

2 ـــ أثر التطور في تحديد القيمة الشعرية

3 ـــ مكونات القيمة الشعرية في القرن الرابع الهجري

4 ـــ ابن طباطبا بناء القصيدة والفعل الإنساني

5 ـــ مكونات القيمة الشعرية عند المعتزلة

6ـــ أنماط القيمة الشعرية عند المعتزلة

7 ـــ الحداثة وأثرها في تحديد القيمة الشعرية

المثل الأعلى والشعر

علاقة المثل الأعلى بالواقع ، المقومات الحسية للمثل الأعلى

ماهية الشعر

الخصائص الشكلية ، الخصائص النوعية

مهمة الشعر

1 ـــ الوظيفة التوصيلية

2 ـــ الوظيفة التزيينية

المصادر والمراجع

المحتويات

----

[١] ـ القاضي عبد الجبار بن أحمد، المغني في أبواب التوحيد والعدل، ١٥١/١٤.

[٢] ـ القاسم الرسّي، أصول العدل والتوحيد، ص ٩٦ .

[٣] ـ القاضي عبد الجبار بن أحمد، المختصر في أصول الدين، ص ٢٣٦

[٤] ـ القاضي عبد الجبار بن أحمد، المغني في أبواب التوحيد والعدل، ٣٧٥/١١

[٥] ـ القاضي عبد الجبار بن أحمد، شرح الأصول الخمسة، ص ٢٨ .

[٦] ـ نفسه، ص ٢٨ .

[٧] ـ نفسه، ص ٢٨ .

[٨] ـ القاضي عبد الجبار بن أحمد، المختصر في أصول الدين، ص ١٦٩ وانظر له أيضاً : شرح الأصول الخمسة، ص ١٣٢ .

[٩] ـ القاضي عبد الجبار بن أحمد، شرح الأصول الخمسة، ص ١٣٥ ـ ١٣٦

[١٠] ـ القاضي عبد الجبار بن أحمد، المختصر في أصول الدين، ص ٢٤٨

[١١] ـ القاضي عبد الجبار بن أحمد، شرح الأصول الخمسة، ص ٧٤٥ .

[١٢] ـ نفسه، ص ٣٢٤ .

[١٣] ـ القاضي عبد الجبار بن أحمد، المختصر في أصول الدين، ص ٢١٦

[١٤] ـ القاضي عبد الجبار بن أحمد، المغني في أبواب التوحيد والعدل، ٩٣/٦ .

[١٥] ـ الجرجاني، التعريفات، ص ١٢ .

[١٦] ـ القاضي عبد الجبار بن أحمد، شرح الأصول الخمسة، ص ٣٩ .

[١٧] ـ نفسه، ص ٣٢٦ .

[١٨] ـ نفسه .

[١٩] ـ نفسه .

[٢٠] ـ القاضي عبد الجبار بن أحمد، المغني في أبواب التوحيد والعدل، ٣/٨ .

[٢١] ـ نفسه، ٦ /٩٤ و ٦٤/٨ .

[٢٢] ـ الجرجاني، التعريفات، ص ١١ .

[٢٣] ـ القاضي عبد الجبار بن أحمد، المغني في أبواب التوحيد والعدل، ٥٦/٦ .

[٢٤] ـ نفسه، ٦٣/١١ .

[٢٥] ـ نفسه، ١٧٨/٥ .

[٢٦] ـ سورة البقرة، آية : ٣١ .

[٢٧] ـ القاضي عبد الجبار بن أحمد، متشابه القرآن، ص ٨٣ .

[٢٨] ـ القاضي عبد الجبار بن أحمد، المغني في أبواب التوحيد والعدل، ١٦٩/٥ .

[٢٩] ـ نفسه، ١٧٢/٥ .

[٣٠] ـ نفسه، ١٦٠/٥ .

[٣١] ـ نفسه، ١٦٤/٥ .

[٣٢] ـ ابن جني، الخصائص، ٤٥/١ .

[٣٣] ـ القاضي عبد الجبار بن أحمد، المغني في أبواب التوحيد والعدل، ١٦١/٥ .

[٣٤] ـ ابن جني، الخصائص، ٤٤/١ .

[٣٥] ـ نفسه، ٤٠/١ ـ ٤١ .

[٣٦] ـ نفسه، ١/ ٣٣ .

[٣٧] - Cuddon J. A , A Dictionary of literary terms p. 613 وانظر : دي سوسير، محاضرات في الألسنية العامة، ص ٢١، ومابعدها .

[٣٨] ـ دي سوسير، محاضرات في الألسنيةالعامة، ص ٢١، وانظر ايضا Cuddon J. A Dictionary of literary terms p .355

[٣٩] ـ ابن جني، الخصائص، ١٧/١ ـ ٢٢ .

[٤٠] ـ القاضي عبد الجبار بن أحمد، المغني في أبواب التوحيد والعدل، ٣/٧ .

[٤١] ـ نفسه، ٧/٧ .

[٤٢] ـ نفسه، ١٢/٧ .

[٤٣] ـ نفسه، ١٩٢/٧ .

[٤٤] - Bloomfield , Language p ,12

[٤٥] ـ القاضي عبد الجبار بن أحمد، المغني في أبواب التوحيد والعدل، ١٧٩/٧ .

[٤٦] ـ نفسه، ٣/٧ .

[٤٧] ـ نفسه، ٣/٧ .

[٤٨] ـ دي سوسير، محاضرات في الألسنية العامة، ص ٣١ ومابعدها .

[٤٩] ـ الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص ٤١٢ .

[٥٠] ـ القاضي عبد الجبار بن أحمد، المغني في أبواب التوحيد والعدل، ٢٢/٧ .

[٥١] ـ نفسه، ٧/٧ .

[٥٢] ـ نفسه، ٧/ ١٩١ .

[٥٣] - Bloomfield , Language , p.21

[٥٤] ـ ابن جنّي، سر صناعة الإعراب، ٦/١ .

[٥٥] ـ نفسه، ١٠/١ .

[٥٦] ـ سيبويه، الكتاب، ٤٠٦/٢ .

[٥٧] ـ ابن جنّي، الخصائص، ٧١/١ .

[٥٨] ـ نفسه، ٥٧/١ .

[٥٩] ـ ابن جني، سر صناعة الاعراب، ٢ / ٨١١ .

[٦٠] ـ ابن جني، الخصائص، ١ / ٥٤ .

[٦١] ـ نفسه . ١ / ٥٤ ـ ٥٥ .

[٦٢] ـ نفسه، ٢ / ١٥٨ .

[٦٣] ـ نفسه .

[٦٤] ـ نفسه .

[٦٥] ـ نفسه، ٢ / ١٦٠ .

[٦٦] ـ نفسه، ٢ / ١٦١ .

[٦٧] ـ نفسه .

[٦٨] ـ ابن جني، المحتسب ، ٦/٢ .

[٦٩] ـ نفسه ، ومعنى يَحُثُّها ويَسْفُنَها : يعركها ويهيجها ، من سفنه : إذا قشّره .

[٧٠] ـ نفسه .

[٧١] ـ ابن جني، الخصائص، ٢ / ١٣٦ .

[٧٢] ـ ابن جني، الخصائص، ١ / ٥ .

[٧٣] ـ لمزيد من التفصيل، ينظر نفسه، ٥/١، ١٣٦/٢، نفسه، ١٣٦/٢ . وينظر : عثمان بن جني ، المحتسب، ١٤٥/٢، و ١٣٦/٢، ١٣٧ .

[٧٤] ـ عثمان بن جني، المحتسب، ١٩/٢ . وينظر : نفسه، ٢٠٥/٢ .

[٧٥] ـ نفسه، ١٨/٢ .

[٧٦] ـ نفسه، ٥٥/٢ .

[٧٧] ـ نفسه، ١ / ٥٥ .

[٧٨] ـ نفسه، ١ / ٤٩ .

[٧٩] ـ نفسه .

[٨٠] ـ نفسه، ٥٤/١، وانظر : مهدي المخزومي، في النحو العربي، قواعد وتطبيق، ص ٦٦ .

[٨١] ـ ابن جنّي، المنصف، ٥١/١ .

[٨٢] ـ انظر : أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، ص ٣١٩ ـ ٣٢٠ .

[٨٣] ـ يستخدم ابن جنّي ـ هنا ـ مصطلح المزج بين الحروف وليس التأليف الذي سبق له استخدامه، ويتفق مع الرماني في استخدام مصطلح التأليف .

[٨٤] ـ ابن جنّي، سر صناعة الإعراب، ورقة : ٣٠٣ .

[٨٥] ـ ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص ٥٨٤ .

[٨٦] ـ نفسه، ص ٢٨ ـ ٢٩ .

[٨٧] ـ ابن جنّي، سر صناعة الإعراب،٨١/١، وورقة : ٣٠٣ .

[٨٨] ـ نفسه، ص ٢٤ .

[٨٩] ـ نفسه، ورقة: ٣٠٤ .

[٩٠] ـ نفسه، ورقة : ٣٠٦ .

[٩١] ـ الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص ٨٨ .

[٩٢] ـ سورة العاديات، الآيات ١ـ ٥ .

[٩٣] ـ سورة العاديات، الآيات : ٦ ـ ٨ .

[٩٤] ـ سورة العاديات، الآيات : ٩ ـ ١١ .

[٩٥] ـ انظر بالتفصيل : كريم الوائلي،الوحدة الفنية في سورة العاديات، مجلة الثقافة العربية، ص ٤٩ ـ ٥٢ .

[٩٦] ـ الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص ٨٨ .

[٩٧] ـ أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، ص ٣٣٨ .

[٩٨] ـ نفسه .

[٩٩] ـ نفسه، ص ٣٤٠ ـ ٣٤١ .

[١٠٠] ـ الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص ٨٨ .

[١٠١] ـ ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ٦٦/١، وقد وصف ابن قتيبة هذه الأبيات بأن ألفاظها » أحسن شيء مخارج ومطالع ومقاطع، وإنْ نظرت إلى ما تحتها من المعنى وجدته : ولما قطعنا أيام منى، واستلمنا الأركان، وعالينا إبلنا الأنضاء، ومضى الناس لا ينتظر الغادي الرائح، ابتدأنا في الحديث، وسارت المطي في الأبطح « الشعر والشعراء، ١/ ٦٦ ـ ٦٧ .

[١٠٢] ـ هذه قراءة قرآنية، والقراءة المشهورة هي : » لَمَسْجِدٌ أُسِّسَ عَلَى التَّقْوَى مِنْ أَوَّلِ يَوْمٍ أَحَقُّ أَنْ تَقُومَ فِيهِ فِيهِ رِجَالٌ يُحِبُّونَ أَنْ يَتَطَهَّرُوا وَاللَّهُ يُحِبُّ الْمُطَّهِّرِينَ« سورة التوبة، آية : ١٠٨ .

[١٠٣] ـ ابن جنّي،المحتسب، ٣٠١/١ .

[١٠٤] ـ الصاحب بن عبّاد، الكشف عن مساوئ المتنبي، ص ٢٣٤ .

[١٠٥] ـ إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص ٣٢٩ .

[١٠٦] ـ نفسه، ص ٤٩ وما بعدها، وانظر أيضاً : محمد مندور، في الميزان الجديد، ص ١٨٣ وما بعدها، وشكري عيّاد، موسيقى الشعر العربي،ص ٣١ وما بعدها .

[١٠٧] ـ برتيل مالمبرج، علم الأصوات، ص ٩٧ .

[١٠٨] ـ أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، ص ٣٧٠ .

[١٠٩] ـ ابن جنّي، المنصف، ٤/١ .

[١١٠] ـ ابن جنّي، الخصائص، ٦٩/٢ .

[١١١] ـ نفسه، ٢ /١٧٠ .

[١١٢] ـ نفسه، ١ / ٣٠٠، وانظر حديثاً موسعاً عن التشبيه في الفصل الثاني من هذا البحث .

[١١٣] ـ نفسه، ٢ /١٧٧ .

[١١٤] ـ نفسه، ٣٢٣/١ .

[١١٥] ـ مصطفى جمال الدين، البحث النحوي عند الأصوليين، ص ٣٢ .

[١١٦] ـ ابن جنّي، الخصائص، ١١٨/٢، والفسر، ص ١٩٧، وغيرهما .

[١١٧] ـ سورة مريم، آية : ٨٣ .

[١١٨] ـ ابن جنّي الخصائص، ١٤٦/٢ .

[١١٩] ـ نفسه، ١٤٦/٢ .

[١٢٠] ـ نفسه، ٦٥/١، و١٥٧/٢ ـ ١٥٨ .

[١٢١] ـ سورة الحج، آية : ٥ .

[١٢٢] ـ ابن جنّي، المحتسب ، ٢٦٧/٢ .

[١٢٣] ـ نفسه .

[١٢٤] ـ هذه قراءة قرآنية، والقراءة المشهورة هي : » وَمَا مُحَمَّدٌ إلا رَسُولٌ قَدْ خَلَتْ مِنْ قَبْلِهِ الرُّسُلُ أَفَإِيْن مَاتَ أَوْ قُتِلَ انْقَلَبْتُمْ عَلَى أَعْقَابِكُمْ وَمَنْ يَنْقَلِبْ عَلَى عَقِبَيْهِ فَلَنْ يَضُرَّ اللَّهَ شَيْئًا وَسَيَجْزِي اللَّهُ الشَّاكِرِينَ « سورة آل عمران، آية : ١٤٤

[١٢٥] ـ ابن جنّي، المحتسب، ١٦٨/١ .

[١٢٦] ـ نفسه، ١٣٤/٢ .

[١٢٧] ـ نفسه، ٣٧١/٢ .

[١٢٨] ـ هذه قراءة قرآنية، والقراءة المشهورة هي : » وَمَا آتَيْنَاهُمْ مِنْ كُتُبٍ يَدْرُسُونَهَا وَمَا أَرْسَلْنَا إِلَيْهِمْ قَبْلَكَ مِنْ نَذِيرٍ « سورة سبأ، آية : ٤٤ .

[١٢٩] ـ ابن جنيّ، المحتسب، ١٩٥/٢ .

[١٣٠] ـ سورة القمر، آية : ٤٢ .

[١٣١] سورة البقرة ، أية : ٢٨٦ .

[١٣٢] ـ ابن جنّي، المحتسب، ١٣٤/٢ .

[١٣٣] ـ سورة الأنعام، آية : ١٦٠ .

[١٣٤] ـ ابن جنّي، المحتسب، ٢/ ١٣٤ .

[١٣٥] ـ هذه قراءة قرآنية، والقراءة المشهورة هي : » وَلَا تَنسَوْا الْفَضْلَ بَيْنَكُمْ إِنَّ اللَّهَ بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ« سورة البقرة، آية : ٢٣٧ .

[١٣٦] ـ ابن جنّي المحتسب، ١٢٧/١ ـ ١٢٨ .

[١٣٧] ـ سورة القصص، آية : ٧٧ .

[١٣٨] ـ سورة النمل، آية : ٦٣ .

[١٣٩] ـ ابن جنّي، المحتسب، ١٣٤/٢ .

[١٤٠] ـ الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص ٩٦ .

[١٤١] ـ ابن جنّي، الخصائص، ٤٢٢/٢ .

[١٤٢] ـ ابن جنّي، المحتسب، ١٤٠/٢ .

[١٤٣] ـ القاضي عبد الجبار بن أحمد، المغني في أبواب التوحيد والعدل، ٣/٧ .

[١٤٤] ـ نفسه، ٧/٧ .

[١٤٥] ـ نفسه، ٢٠٢/١٦ .

[١٤٦] ـ نفسه، ٢٠٣/١٦ .

[١٤٧] ـ نفسه، ١٦ / ٢٠٣ .

[١٤٨] ـ نفسه، ٢٠٣/١٦ .

[١٤٩] ـ نفسه، ٢٠٣/١٦ .

[١٥٠] ـ ابن جنّي، الخصائص، ٣٥/١ .

[١٥١] ـ نفسه، ٧٦/١ .

[١٥٢] ـ نفسه، ٣٥/١ .

[١٥٣] ـ سورة الطارق، أية : ٨ ـ ٩ .

[١٥٤] ـ ابن جنّي، الخصائص، ٢٥٦/٣ .

[١٥٥] ـ القاضي عبد الجبار بن أحمد، المغني في أبواب التوحيد والعدل، ١٩٦/١٦ .

[١٥٦] ـ نفسه، ١٩٩/١٦ .

[١٥٧] ـ نفسه، ١٩٩/١٦ .

[١٥٨] ـ نفسه، ٢٢٢/١٦ .

[١٥٩] ـ الجاحظ، الحيوان، ١٣١/٣ .

[١٦٠] ـ ابن جنّي، الخصائص، ٢١٧/١ و٢٢٠ .

[١٦١] ـ نفسه، ٢٢٠/١ .

[١٦٢] ـ القاضي عبد الجبار بن أحمد، المغني في أبواب التوحيد والعدل، ١٩٩/١٦ .

[١٦٣] ـ نفسه، ٢١٠/١٦ .

[١٦٤] ـ نفسه، ١٩٩/١٦ ـ ٢٠٣ .

[١٦٥] ـ نفسه، ١٩٩/١٦ .

[١٦٦] ـ الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص ٩٦ .

[١٦٧] ـ نفسه، ص ٩٦ .

[١٦٨] ـ القاضي عبد الجبار بن أحمد، المغني في أبواب التوحيد والعدل، ١٩٩/١٦ .

[١٦٩] ـ نفسه، ٢١٦/١٦ ـ ٢١٧ .

[١٧٠] ـ نفسه، ١٩٩/١٦ .

[١٧١] ـ نفسه، ٢٠٠/١٦ .

[١٧٢] ـ نفسه، ٢٠٠/١٦ .

[١٧٣] ـ ابن جني،الخصائص، ٣٦٠/٢ .

[١٧٤] ـ سورة البقرة، آية : ٦٥ .

[١٧٥] ـ ابن جنّي، الخصائص، ٢/ ١٥٨ ـ ١٥٩ .

[١٧٦] ـ نفسه، ١٦٨/٢ .

[١٧٧] ـ ابن جنّي، المحتسب، ٦٥/١ .

[١٧٨] ـ سورة النساء، آية : ٢٨ .

[١٧٩] ـ ابن جنّي، المحتسب، ٦٥/١ .

[١٨٠] ـ سورة البقرة، آية : ٣١ .

[١٨١] ـ ابن جنّي، المحتسب، ٦٥/١ .

[١٨٢] ـ ابن جنّي، الخصائص، ٣٨٢/٢ ـ ٣٨٤ .

[١٨٣] ـ نفسه، ٣٦٠/٢ .

[١٨٤] ـ القاضي عبد الجبار بن أحمد، تنـزيه القرآن عن المطاعن، ص ١٦٤ .

[١٨٥] ـ الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص ٧٠ .

[١٨٦] ـ سورة يوسف، آية : ١٢ .

[١٨٧] ـ ابن جنّي، المحتسب، ٣٣٣/١ .

[١٨٨] ـ سورة القصص، آية : ٢٨ .

[١٨٩] ـ ابن جنّي، المحتسب، ٣٣٣/١ .

[١٩٠] ـ الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص ٧٠ ـ ٧١ .

[١٩١] ـ انظر بالتفصيل : ابن جنّي، الخصائص، ٣٦١/٢ وما بعدها .

[١٩٢] ـ سورة يوسف، آية : ٨٢ .

[١٩٣] ـ سورة الروم، آية : ٤ .

[١٩٤] ـ ابن جنّي، الخصائص، ٣٦٢/٢ .

[١٩٥] ـ نفسه، ٣٦٢/٢ .

[١٩٦] ـ نفسه، ٣٦٢/٢ .

[١٩٧] ـ الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص ٧٦ .

[١٩٨] ـ سورة يوسف، آية : ٨٢ .

[١٩٩] ـ ابن رشيق، العمدة، ٢٥٠/١ .

[٢٠٠] ـ الشريف المرتضى، الأمالي، ٣١١/٢ .

[٢٠١] ـ سورة الزمر، آية ٧٣ .

[٢٠٢] ـ الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص ٧٦ ـ ٧٧ .

[٢٠٣] ـ الشريف المرتضى، الأمالي، ٤٤٢/١ .

[٢٠٤] ـ ابن جنّي، الفسر، ص ٤٩ .

[٢٠٥] ـ نفسه، ص ٤٩ .

[٢٠٦] ـ تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ص ١٢١ .

[٢٠٧] ـ القاضي عبد الجبار بن أحمد، المغني في أبواب التوحيد والعدل، ٢١٤/١٦.

[٢٠٨] ـ الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص ٦٩ .

[٢٠٩] ـ الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص ١٨٢ .

[٢١٠] ـ إلفت الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص ١٥٥ .

[٢١١] ـ الشريف المرتضى، الأمالي، ٩٥/١ .

[٢١٢] ـ إلفت الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص ١٩٠ .

[٢١٣] ـ الشريف المرتضى، الأمالي، ٩٥/٢ .

[٢١٤] ـ الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص ٦٩ .

[٢١٥] ـ أبو أحمد العسكري، في التفضيل بين بلاغتي العرب والعجم، ص ٢١٣ .

[٢١٦] ـ الشريف المرتضى، الأمالي، ٩٥/٢ .

[٢١٧] ـ نفسه، ٩٦/٢ .

[٢١٨] ـ إلفت الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص ١٧٧ .

[٢١٩] ـ عبد الحكيم راضي، نظرية اللغة في النقد العربي، ص ٢٠٦ .

[٢٢٠] ـ القاضي عبد الجبار بن أحمد، المغني في أبواب التوحيد والعدل، ١٣٠/٧ .

[٢٢١] ـ موركافسكي، اللغة المعيارية واللغة الشعرية، ص ٤١ .

[٢٢٢] ـ عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبي، ص ١٤ .

[٢٢٣] ـ أرشيبالد مكليش، الشعر والتجربة، ص ٩٦ .

[٢٢٤] ـ إلفت الروبي، تقديمها لمقال : موركافسكي، اللغة المعيارية واللغة الشعرية، ص ٣٨ ـ٣٩ .

[٢٢٥] ـ الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص ٦٩ .

[٢٢٦] ـ أبو أحمد العسكري، في التفضيل بين بلاغتي العرب والعجم، ص ٢١٨ .

[٢٢٧] ـ عبد الحكيم راضي، نظرية اللغة في النقد العربي، ص ٢١٠ .

[٢٢٨] ـ الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص ٧٣ .

[٢٢٩] ـ نفسه، ص ٧٢ .

[٢٣٠] ـ أبو أحمد العسكري، في التفضيل بين بلاغتي العرب والعجم، ص ٢١٨ ـ ٢١٩ .

[٢٣١] ـ ابن جنّي الخصائص، ٣٠/١ .

[٢٣٢] ـ القاضي عبد الجبار بن أحمد، المغني في أبواب التوحيد والعدل، ٤٠١/١٦

[٢٣٣] ـ نفسه، ٤٠١/١٦ .

[٢٣٤] ـ نفسه، ٤٠١/١٦ .

[٢٣٥] ـ الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص ٧٠ .

[٢٣٦] ـ سورة يوسف، آية : ٨٢ .

[٢٣٧] ـ سورة الزمر، آية :٧٣ .

[٢٣٨] ـ الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص ٧٠ ـ ٧١ .

[٢٣٩] ـ نفسه، ص ٧٠ ـ٧١ .

[٢٤٠] ـ سورة البقرة، آية : ١٧٩ .

[٢٤١] ـ الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص ٧١ ـ ٧٢ .

[٢٤٢] ـ نفسه، ص ٧٢ .

[٢٤٣] ـ نفسه، ص ٧٤ .

[٢٤٤] ـ نفسه، ص ٧٤ .

[٢٤٥] ـ نفسه، ص ٧٤ .

[٢٤٦] ـ الشريف المرتضى، الأمالي، ٣٠٠/٢ .

[٢٤٧] ـ نفسه، ٤٧٧/١ .

[٢٤٨] ـ القاضي عبد الجبار بن أحمد، شرح الأصول الخمسة، ص ٦٠٠ .

[٢٤٩] ـ الشريف المرتضى، الأمالي، ٣٠٠/٢ .

[٢٥٠] ـ جولد تسيهر، مذاهب التفسير الإسلامي، ص ٣٨ .

[٢٥١] ـ القاضي عبد الجبار بن أحمد، متشابه القرآن، ٣٧/١ .

[٢٥٢] ـ نفسه، ٣٧/١ .

[٢٥٣] ـ نفسه، ٣٤/١ .

[٢٥٤] ـ نفسه، ٦/١ .

[٢٥٥] ـ نفسه، ٣٤/١ .

[٢٥٦] ـ نصر حامد أبو زيد، الاتجاه العقلي في التفسير، ص ١٨٤ .

[٢٥٧] ـ القاضي عبد الجبار بن أحمد، متشابه القرآن، ٣٤/١ .

[٢٥٨] ـ نفسه، ٢٥/١ .

[٢٥٩] ـ الشريف الرضي، المجازات النبوية، ص ٥١ .

[٢٦٠] ـ القاضي عبد الجبار بن أحمد، المغني في أبواب التوحيد والعدل، ٣٨١/١٦

[٢٦١] ـ الشريف الرضي، المجازات النبوية، ص ٥٢ .

[٢٦٢] ـ القاضي عبد الجبار بن أحمد، متشابه القرآن، ٧/١ .

[٢٦٣] ـ القاضي عبد الجبار بن أحمد، المغني في أبواب التوحيد والعدل، ٣٧٦/١٦

[٢٦٤] ـ جولد تسيهر، مذاهب التفسير الإسلامي، ص ١٥٢ ـ ١٥٣ .

[٢٦٥] ـ القاضي عبد الجبار بن أحمد، المغني في أبواب التوحيد والعدل، ١٦ /٣٧٥ .

[٢٦٦] ـ الشريف المرتضى، الأمالي، ٤٤٢/١ .

[٢٦٧] القاضي عبد الجبار بن أحمد،المغني في أبواب التوحيد والعدل، ٣٨٠/١٦ .

[٢٦٨] ـ جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص ١٥٢ ـ ١٥٣ .

[٢٦٩] ـ جولد تسيهر، مذاهب التفسير الإسلامي، ص ١٣٩ .

[٢٧٠] ـ القاضي عبد الجبار بن أحمد، المغني في أبواب التوحيد والعدل، ٣٨٠/١٦

[٢٧١] ـ نفسه، ٣٧٦/١٦ .

[٢٧٢] ـ القاضي عبد الجبار بن أحمد، شرح الأصول الخمسة، ص٤٣٦ .

[٢٧٣] ـ القاضي عبد الجبار بن أحمد، تنـزيه القرآن عن المطاعن، ص ٢٥٥

[٢٧٤] ـ القاضي عبد الجبار بن أحمد، شرح الأصول الخمسة، ص ٤٣٦ .

[٢٧٥] ـ القاضي عبد الجبار بن أحمد، المغني في أبواب التوحيدوالعدل، ٢٠٩/٧ .

[٢٧٦] ـ شفيع السيد، التعبير البياني، ص ١١٥ .

[٢٧٧] ـ جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص ١٥٥ .

[٢٧٨] ـ حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب، ص ٤٢٢ ـ ٤٢٣ .

[٢٧٩] ـ ابن جنّي، التمام في تفسير أشعار هذيل، ص ١٣٠ .

[٢٨٠] ـ السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ٣٦/٢ .

[٢٨١] ـ ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، ص ٩٩ .

[٢٨٢] ـ جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص ١٥٩ .

[٢٨٣] ـ سورة الفجر، آية :٢٢ .

[٢٨٤] ـ الشريف المرتضى، الأمالي، ٣١١/٢ .

[٢٨٥] ـ ابن جنّي، الخصائص، ٤٤٢/٢ ـ ٤٤٤ .

[٢٨٦] ـ نفسه، ٤٤٤/٢ .

[٢٨٧] ـ لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب، ص ٢٥ .

[٢٨٨] ـ أولمان، دور الكلمة في اللغة، ص ٧٦ .

[٢٨٩] ـ ابن جنّي، الخصائص، ٤٤٧/٢ ـ ٤٤٨ .

[٢٩٠] ـ نفسه، ٤٤٨/٢ .

[٢٩١] ـ نفسه، ٤٤٩/٢ .

[٢٩٢] ـ نفسه، ٤٤٩/٢ .

[٢٩٣] ـ الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص ٨٠ .

[٢٩٤] - Levin , The Semantic Of Metaphor p 135

[٢٩٥] ـ الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص ٨١ .

[٢٩٦] ـ الشريف المرتضى، الأمالي، ٩٥/٢ .

[٢٩٧] ـ نفسه، ٩٥/٢ .

[٢٩٨] ـ جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص ٢٠٩ .

[٢٩٩] ـ الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص ٤٧١ .

[٣٠٠] ـ نفسه، ص ٤٤ .

[٣٠١] ـ جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص ٢١٠ .

[٣٠٢] ـ أبو أحمد العسكري، المصون في الأدب، ص ٣٣ .

[٣٠٣] ـ الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص ٤٧١ .

[٣٠٤] ـ الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص ٧٤ ـ ٧٥ .

[٣٠٥] ـ الشريف المرتضى، الأمالي، ٢٦/١ .

[٣٠٦] ـ نفسه، ٢٦/١ .

[٣٠٧] ـ أبو أحمد العسكري، المصون في الأدب، ص ٦٠ .

[٣٠٨] ـ الشريف المرتضى، الشهاب في الشيب والشباب، ص ١٢٨ .

[٣٠٩] ـ الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص ٧٥ وما بعدها .

[٣١٠] ـ سورة النور، آية : ٣٩ .

[٣١١] ـ الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص ٧٥ .

[٣١٢] ـ نفسه، ص ٧٥ ـ ٧٦ .

[٣١٣] ـ سورة الأعراف، آية : ١٧١ .

[٣١٤] ـ الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص ٧٧ .

[٣١٥] ـ سورة الحديد، آية / ٢١ .

[٣١٦] ـ الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص ٧٧ .

[٣١٧] ـ سورة الرحن، ٢٤.

[٣١٨] ـ نفسه، ص ٧٨ .

[٣١٩] ـ نفسه، ص ٧٦ .

[٣٢٠] ـ سورة ابراهيم، آية : ١٨ .

[٣٢١] ـ الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص ٧٧ .

[٣٢٢] ـ سورة الحديد، آية : ٢٠ .

[٣٢٣] ـ الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص ٧٨ .

[٣٢٤] ـ سورة الجمعة، آية : ٥ .

[٣٢٥] ـ الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص ٧٨ .

[٣٢٦] ـ سورة الرحمن، آية : ١٤ .

[٣٢٧] ـ سورة الصافات، آية : ٦٥ .

[٣٢٨] ـ القاضي عبد الجبار بن أحمد، المغني في أبواب التوحيد والعدل، ٤٠٦/١٦

[٣٢٩] ـ نفسه، ٤٠٦/١٦ .

[٣٣٠] ـ ابن جنّي، سر صناعة الإعراب، ٣١٧/١ .

[٣٣١] ـ سورة الشورى، آية : ١١ .

[٣٣٢] ـ القاضي عبد الجبار بن أحمد، المغني في أبواب التوحيد والعدل، ٣٨٩/١٦

[٣٣٣] ـ نفسه، ٣٨٩/١٦ .

[٣٣٤] ـ إيليا الحاوي، في النقد والأدب، ١٣١/١ ـ ١٣٢ .

[٣٣٥] ـ نفسه، ١٣١/١ ـ ١٣٢ .

[٣٣٦] ـ ابن جنّي، الخصائص، ٣٠٢/١ .

[٣٣٧] - Levin Samuel , The Semantic OfMetaphor p135

[٣٣٨] ـ الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص ٢٨ .

[٣٣٩] - Lewis , The Poetic Image p. 17

[٣٤٠] ـ الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص ٨٥ .

[٣٤١] ـ الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص ٤١ .

[٣٤٢] ـ سورة مريم، آية : ٤ .

[٣٤٣] ـ الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص ٨١ ـ ٨٢ .

[٣٤٤] ـ جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص ٢٤٣ .

[٣٤٥] ـ سورة الأنبياء، آية : ١٨ .

[٣٤٦] ـ الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص ٨٢ .

[٣٤٧] ـ الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص ٤٢٨ .

[٣٤٨] ـ الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص ٧٩ .

[٣٤٩] Lewis , The Poetic Image p. 22

[٣٥٠] ـ أولمان، دور الكلمة في اللغة، ص ١٦٥ .

[٣٥١] ـ الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص ٧٠ .

[٣٥٢] ـ نفسه، ص ٧٠ .

[٣٥٣] ـ الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص ٤١ .

[٣٥٤] ـ نفسه، ص ٤١ .

[٣٥٥] ـ نفسه، ص ٤١ .

[٣٥٦] ـ نفسه، ص ٤١ .

[٣٥٧] ـ نفسه، ص ٤١٧ .

[٣٥٨] ـ نفسه، ص ٤٢٩ .

[٣٥٩] ـ نفسه، ص ٤٣٢ .

[٣٦٠] ـ أولمان، دور الكلمة في اللغة، ص ١٦٦ .

[٣٦١] ـ نفسه، ص ١٦٦ .

[٣٦٢] - Lewis , The Poetic Image p .20 .

[٣٦٣] - IBID , p 18 .

[٣٦٤] - Foersyer , Litrary Scholarship , P. 104 - 105

[٣٦٥] - عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبي ١٠٠ .

[٣٦٦] - Leroy , Marxism and modern literature p. 6 - 8

[٣٦٧] - Winters , The function of criticism P. 6 - 8

[٣٦٨] - الشريف المرتضى، الأمالي، ٩٥/٢ .

[٣٦٩] - نفسه ٩٥/٢ .

[٣٧٠] - الشريف المرتضى، الشهاب في الشيب والشباب، ص ٩٢ .

[٣٧١] - Winters , The function of criticism , p. 104

[٣٧٢] - أبو أحمد العسكري، في التفضيل بين بلاغتي العرب والعجم، ص ٢١٣ .

[٣٧٣] - المرزباني، معجم الشعراء، ص ١٤٠ .

[٣٧٤] - أبو أحمد العسكري، في التفضيل بين بلاغتي العرب والعجم، ص ٢١٣

[٣٧٥] - ريتشاردز، العلم و الشعر، ص ٢٨ .

[٣٧٦] - ابن جني، الفسر، ص ١٢٠ .

[٣٧٧] - نفسه، ص ١٢٠ .

[٣٧٨] - الشريف المرتضى، طيف الخيال، ص ١٥ .

[٣٧٩] - الجرجاني، الوساطة بين المتنبي و خصومه، ص ٢٥ .

[٣٨٠] - ريتشاردز، العلم والشعر، ص ٤٦ .

[٣٨١] - الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص ٢٥ .

[٣٨٢] - ريتشاردز، مباديء النقد الأدبي، ص ١٩٠ .

[٣٨٣] - أبو أحمد العسكري، في التفصيل بين بلاغتي العرب والعجم، ص ٢١٤ .

[٣٨٤] - عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبي، ص ١١٤ .

[٣٨٥] - ابن سلام، طبقات فحول الشعراء، ١٤٠/١ .

[٣٨٦] - نفسه، ص ١٨ .

[٣٨٧] - نفسه، ص ١٨ .

[٣٨٨] ـ عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، ص ١٧ .

[٣٨٩] ـ الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص ١٧ .

[٣٩٠] ـ نفسه، ١٨ .

[٣٩١] ـ نفسه، ص ١٨ .

[٣٩٢] ـ نفسه، ص ٢٢٤ .

[٣٩٣] ـ ابن سلام، طبقات فحول الشعراء، ٢٥٩/١ .

[٣٩٤] ـ القاضي عبد الجبار، المغني، ٢٧٧/٦ .

[٣٩٥] ـ الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص ٦٩، ٨٥ .

[٣٩٦] ـ عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص ١٨٩ .

[٣٩٧] لجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص ٤١٨ .

[٣٩٨] نفسه .

[٣٩٩] ـ نفسه، ص ٤١٧ .

[٤٠٠] ـ نفسه، ص ٤١٩ .

[٤٠١] ـ شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، ص ٥٣ .

[٤٠٢] ـ فؤاد زكريا، مع الموسيقى، ص ٦١ .

[٤٠٣] ـ أحمد بن فارس، الصاحبي، ص ٤٦٧، وانظر أيضا، الفت الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص ٢٣١، وما بعدها

[٤٠٤] ـ ريتشاردز، مباديء النقد الأدبي، ص ١٩٢ .

[٤٠٥] ـ محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، ص ٤٧ .

[٤٠٦] ـ نفسه، ص ٢١ ـ ٢٢ .

[٤٠٧] ـ ريتشاردز، مباديء النقد الأدبي، ص ١٩٢ .

[٤٠٨] ـ شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، ص ٢٥ .

[٤٠٩] ـ ريتشاردز، مباديء النقد الأدبي، ص ١٩٢ .

[٤١٠] ـ جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص ٣٧٥ .

[٤١١] ـ نفسه، ص ٣٧٧ .

[٤١٢] ـ ارشيبالد مكليش، الشعر والتجربة، ص ٢٣ .

[٤١٣] ـ محمد مندور، الأدب و فنونه، ص ٢٩ .

[٤١٤] ـ عبد الفتاح رياض، التكوين في الفنون التشكيلية، ص ٩٠ .

[٤١٥] ـ ريتشاردز، مباديء النقد الأدبي، ص ١٩٣ .

[٤١٦] ـ شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، ص ٢٥ .

[٤١٧] ـ عبد الرحمن بدوي، في الشعر الأوربي المعاصر، ص ٧٢ .

[٤١٨] ـ كمال ابو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص ٣٢ .

[٤١٩] ـ شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، ص ١٤ .

[٤٢٠] ـ ابن جني، العروض، ورقة ١ .

[٤٢١] ـ الصاحب بن عباد، الإقناع في العروض والقوافي، ص ٣ .

[٤٢٢] ـ نفسه، ص ٣ .

[٤٢٣] ـ شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، ص ٢٩ .

[٤٢٤] ـ ابن جني، العروض، ورقة ١ .

[٤٢٥] ـ نفسه، ورقة ٣ وما بعدها .

[٤٢٦] ـ الصاحب بن عباد، الإقناع في العروض والقوافي، ص ٣ وما بعدها.

[٤٢٧] ـ محمد مندور، الأدب وفنونه، ص ٣٢ .

[٤٢٨] ـ انظر كمال ابو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص ٢٨٩ وما بعدها . وهناك من يرى أنّ هناك تنغيماً ونبراً في التراث العربي الفلسفي، أنظر : إلفت الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص ٢٤٢ - ٢٤٨ .

[٤٢٩] ـ انظر : عن المقطع القصير والطويل، رمضان عبد التواب، التطور اللغوي مظاهره وعلله وقوانينه، ص ٦٢ وما بعدها، وعن النبر ص ٨٧ وما بعدها، وانظر : كمال ابو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص ٢٨٧ وما بعدها، وابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، وشكري عياد، موسيقى الشعر العربي، ص ٣٧ .

[٤٣٠] ـ الرماني، النكت في اعجاز القرآن، ص ١٠٢ .

[٤٣١] ـ نفسه، ص ١٠٢ .

[٤٣٢] ـ جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص ٧٧ .

[٤٣٣] ـ Perrine , Laurence , Sound and sense , p. 168

[٤٣٤] ـ عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبي،ص ١١١ .

[٤٣٥] ـ ابراهيم انيس، موسيقى الشعر العربي، ص ١١١ .

[٤٣٦] ـ رينيه ويليك، نظرية الأدب، ص ٢٠٨ .

[٤٣٧] ـ ابن جني، مختصر القوافي، ص ١٩ . ويرى الخليل بن أحمد الفراهيدي أنّ القافية » من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن «، ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ١٥١/١ . ويضيف ابن رشيق أنّ هذا التعريف هو الصحيح .

[٤٣٨] ـ عرّف الشعر قدامة بن جعفر بقوله » أنه قول موزون مقفى يدل على معنى «، نقد الشعر، ص ٦٤ .

[٤٣٩] ـ حسين نصار، القافية في العروض والأدب، ص ١٢٤ .

[٤٤٠] ـ ابن جني، المحتسب، ٣٠٢/١ .

[٤٤١] ـ ابن جني، الخصائص، ص ٨٤/١ .

[٤٤٢] ـ ابن جني، مختصر القوافي، ص ١٩ ـ ٢٠ .

[٤٤٣] ـ الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص ٩١ .

[٤٤٤] ـ المرزباني، الموشح، ص ٢٤، والصاحب بن عباد، الإقناع في العروض والقوافي، ص ٨١، وابن جني، مختصر القوافي، ص ٣١ .

[٤٤٥] ـ ابن رشيق، العمدة، ١٦٥/١ .

[٤٤٦] ـ نفسه، ١٦٦/١ .

[٤٤٧] ـ نفسه، ١٦٩/١ .

[٤٤٨] ـ نفسه، ١٦٩/١ .

[٤٤٩] ـ الصاحب بن عباد، الإقناع في العروض والقوافي، ص ٨٢ .

[٤٥٠] ـ المرزباني، الموشح، ص ٥ وما بعدها، وابن جني، مختصر القوافي، ص ٣٠، والصاحب بن عباد، الإقناع في العروض والقوافي، ص ٨١ .

[٤٥١] ـ ابن جني، الخصائص، ٢١٦/١ .

[٤٥٢] ـ نفسه، ٢١٦/١ .

[٤٥٣] ـ الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص ٩٠ .

[٤٥٤] ـ نفسه، ص ٨٩ .

[٤٥٥] ـ علي عشري زايد، الصورة البلاغية عند أبي الحسن الرماني، مجلة الثقافة العربية ، طرابلس، العدد الثامن، ١٩٧٦، ص ٤٤ .

[٤٥٦] ـ نفسه، ص ٤٤ .

[٤٥٧] ـ الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص ٩٠ .

[٤٥٨] ـ ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، ص ١٧٣ ـ ١٧٤ .

[٤٥٩] سورة الطور ، أية : ١ ـ٢ .

[٤٦٠] سورة الفاتحة ،آية : ٣ ـ ٤ .

[٤٦١] سورة ق ، آية : ١ .

[٤٦٢] ـ الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص ٩١ .

[٤٦٣] ـ نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر ، ص ٢٦٣ .

[٤٦٤] ـ الشريف المرتضى، الأمالي، ١٣٣/١ .

[٤٦٥] ـ القاضي عبد الجبار ، المغني، ٣٩٨/١٦ .

[٤٦٦] ـ ابن جني، الخصائص، ١٨٨/٣ .

[٤٦٧] ـ نفسه، ٣٢٣/١ .

[٤٦٨] ـ نفسه، ٣٢٤/١ .

[٤٦٩] ـ نفسه، ٣٩٦/١، وابن جني، سر صناعة الاعراب، ورقة ١٩٩ .

[٤٧٠] ـ ابن جني، الخصائص، ١٣٣/١ .

[٤٧١] ـ الصاحب بن عباد، الإقناع في العروض والقوافي، ص٤ .

[Ullmann , Language and style , p 107 . [472

[٤٧٣] ـ الشريف المرتضى، الشهاب في الشيب والشباب، ص ٩٢ .

Ullmann , Language and style , p. 196 - [٤٧٤]

[٤٧٥] ـ جابر عصفور ، الصورة الفنية، ص ٣٩٢ ـ ٣٣٩ .

[٤٧٦] ـ نفسه، ص ٧٩ .

[٤٧٧] ـ نفسه، ص ٩٦ .

[٤٧٨] ـ نفسه، ص ٦٩ .

[٤٧٩] ـ الشريف المرتضى، الأمالي، ٩٥/٢ .

Ullmann , Language and style , p. 180 - [٤٨٠]

Levin , The symantics of metaphor , p. 180 - [٤٨١]

[٤٨٢] ـ أبو أحمد العسكري، في التفضيل بين بلاغتي العرب والعجم، ص ٢١٣ .

[٤٨٣] ـ نفسه، ص ٢١٣ .

[٤٨٤] ـ الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص ٧٦ .

[٤٨٥] - Lewis , The Poetic Image P 18

[٤٨٦] ـ عز الدين اسماعيل، الأدب وفنونه، ص ١١٦ .

[٤٨٧] - Ullmann , Language And Style , p 179

[٤٨٨] - Lewis , The Poetic Image , p 18

[٤٨٩] سورة الفرقان ، آية : ٢٣ .

[٤٩٠] ـ الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص ٩٠ .

[٤٩١] ـ نفسه، ص ٧٩ .

[٤٩٢] ـ ابن رشيق، العمدة، ٢٨٧/١ .

[٤٩٣] ـ نفسه، ٢٨٧/١ .

[٤٩٤] ـ الرماني، النكت في إعجاز القرآن،ص ٧٠ .

[٤٩٥] ـ الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص ٤٢٨ .

[٤٩٦] ـ انظر : جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص ٣٦٨ ـ ٣٦٩، وانظر عن التوضيح والتوكيد والمبالغة : مصطفى ناصف،الصورة الأدبية، ص ٦٠، وما بعدها .

[٤٩٧] ـ محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص ٢٩٤ .

[٤٩٨] ـ انظر: كريم الوائلي، الشعر الجاهلي، قضاياه وظواهره الفنية، ص ٩١ وما تلاها.

[٤٩٩] ـ عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ص ٣٦٨ .

[٥٠٠] ـ الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص ١٠٠ .

[٥٠١] ـ نفسه، ص ٢٢ .

[٥٠٢] ـ المرزباني، الموشح، ص ٣٦ .

[٥٠٣] ـ نفسه، ص ٣٦ .

[٥٠٤] ـ نفسه، ص ٣٦ .

[٥٠٥] ـ أبو أحمد العسكري، المصون في الأدب، ص ٩ .

[٥٠٦] ـ نفسه، ص ٩، والمرزباني، الموشح، ص ٣٦ .

[٥٠٧] ـ عز الدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص ٣٦٥

[٥٠٨] ـ ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ٧٤/١ ـ ٧٥ .

[٥٠٩] ـ نفسه، ٧٥/١ .

[٥١٠] ـ نفسه، ٧٥/١ .

[٥١١] ـ شكري عياد، جماليات القصيدة التقليدية بين التنظير والخبرة الشعرية، مجلة فصول، ع ٢ / ١٩٨٦ ص ٦١ .

[٥١٢] ـ محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، ص ١٢٦

[٥١٣] ـ ابن قتيبة، الشعر واشعراء، ٧٥/١ ـ ٧٦ .

[٥١٤] ـ إحسان عباس، تاريخ النقدالأدبي عند العرب، ص ٣٢ .

[٥١٥] ـ ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ٧٦/١ ـ٧٧ .

[٥١٦] ـ شكري عياد، جماليات القصيدة التقليدية بين التنظير والخبرة الشعرية، ص ٦١ .

[٥١٧] ـ ابن رشيق، العمدة، ١١٧/٢ .

[٥١٨] ـ انظر : مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص ٤٣١ .

[٥١٩] ـ إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص ٢٥٧ .

[٥٢٠] ـ انظر : مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربيةفي اللغة والأدب، ص ٤٣٣، ومحمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، ص ١١٨، وما بعدها .

[٥٢١] ـ الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص ٤٨ .

[٥٢٢] ـ نفسه، ص ٤٨ .

[٥٢٣] ـ الشريف المرتضى ، الأمالي، ١/ ١٩٧ ـ٢٨٠

[٥٢٤] ـ نفسه، ١٧٩/١، ومن الجدير بالإشارة أنّ الشريف المرتضى، وهو الشاعر، لم يعمد إلى تطبيق هذا المعيار الكمي في بناء القصيدة على شعره .

[٥٢٥] ـ الصاحب بن عباد، الكشف عن مساويء المتنبي، ص ٢٢٩ .

[٥٢٦] ـ نفسه، ص ٢٢٩ .

[٥٢٧] ـ انظر : ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص ٤٣ .

[٥٢٨] ـ الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص ١٥٨ .

[٥٢٩] ـ الصاحب بن عباد، الكشف عن مساويء المتنبي، ص ٢٢٩ .

[٥٣٠] ـ الآيات القرآنية المكية هي : » وَمَا علّمناهُ الشعرَ وما ينبغي له إنْ هو إلا ذكرٌ وقرآنٌ مبين « سورة يس، آية : ٦٩، و» بل قالوا أضغاثُ أحلامٍ بل افتراه بل هو شاعرٌ فليأتنا بآية كما أُرسل الأولون « سورة الأنبياء، آية

:٦، و» يقولون أئِنّا لتاركوا آلهتنا لشاعرٍ مجنون « سورة الصافات، آية : ٣٦، و» أم يقولون شاعرٌ نتربص به ريبَ المنون « سورة الطور، آية : ٣٠، و» وما هو بقولِ شاعرٍ قليلا ما تؤمنون « سورة الحاقة، آية : ٤١ .

[٥٣١] ـ الآيات المدنية : » والشعراءُ يَتّبُعُهم الغاوون، ألم ترَ أنهم في كل وادٍ يهيمون، وأنهم يقولون ما لا يفعلون، إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيراً وانتصروا من بعد ما ظُلموا« سورة الشعراء، أية : ٢٢٤ ـ٢٢٧ .

[٥٣٢] عبد القادر القط، في الشعر الإسلامي والأموي، ص ١٢٠ .

[٥٣٣] ـ أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص ١٦٢ .

[٥٣٤] ـ الأصمعي، فحولة الشعراء، ص ٤٢، وانظر : ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ٣٠٥/١ .

[٥٣٥] ـ ابو بكر الصولي، أخبار أبي تمام، ص ١٧٣ .

[٥٣٦] ـ نفسه، ص ١٧٣ .

[٥٣٧] ـ ابن جنّي، الفسر، ص ٣٤٦ .

[٥٣٨] ـ الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص ٦٤ .

[٥٣٩] ـ جيروم ستولينتز، النقد الفني، ص ٥٠٨ .

[٥٤٠] ـ ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ١ / ٥ .

[٥٤١] ـ أبو بكر الصولي، أخبار أبي تمام،ص ١٧٥ ـ ١٧٦ .

[٥٤٢] ـ ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،

[٥٤٣] ـ المرزباني، الموشح، ص ٢٧١ .

[٥٤٤] ـ ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، ص ٢٧٩ .

[٥٤٥] ـ المرزباني، الموشح، ص١٥ .

[٥٤٦] ـ الاصمعي، فحولة الشعراء،، ص ٩ وانظر ايضا، علي أحمد سعيد (أدونيس) الثابت والمتحول، ٢ / ٤٠ وما بعدها .

[٥٤٧] ـ الجاحظ، البيان والتبيين، ١ / ٩ .

[٥٤٨] ـ احسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص ٥٢ .

[٥٤٩] ـ نفسه ص ٥٣ .٧

[٥٥٠] ـ الاصمعي، فحولة الشعراء، ص ٩ .

[٥٥١] ـ احسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص ٥٢ .

[٥٥٢] ـ الاصمعي، فحولة الشعراء ص ٩ .

[٥٥٣] ـ أبو الفرج الاصفهاني، الأغاني، ٣ / ١٤٧ .

[٥٥٤] ـ علي أحمد سعيد (أدونيس) الثابت، والمتحول، ٢ / ٤٠ .

[٥٥٥] ـ الاصمعي، فحولة الشعراء، ص ٤٢ .

[٥٥٦] ـ ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ١٣٧/١ .

[٥٥٧] ـ نفسه، ١٩٦/١ .

[٥٥٨] ـ نفسه، ١٤٧/١ .

[٥٥٩] ـ نفسه، ٥٤٥/٢ .

[٥٦٠] ـ نفسه، ٥٥/١ .

[٥٦١] ـ ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص ١٥ .

[٥٦٢] ـ انظر بالتفصيل : أدونيس، صدمة الحداثة، ص ١٢ وما بعدها .

[٥٦٣] ـ المبرد، الكامل، ٢٩/١، وأدونيس، صدمة الحداثة، ص ١٢، وإحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص ٩١ .

[٥٦٤] ـ ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ٦٢/١ ـ ٦٣ .

[٥٦٥] ـ نفسه، ٦٣/١ .

[٥٦٦] ـ أدونيس، صدمة الحداثة، ص ١٣ .

[٥٦٧] ـ أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص ١٣٤ .

[٥٦٨] ـ ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ١ /٦٤ ـ ٦٥ .

[٥٦٩] ـ نفسه، ٧٦/١ ـ ٧٧ .

[٥٧٠] ـ الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص ١٥ .

[٥٧١] ـ ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص ٥٥ .

[٥٧٢] ـ نفسه، ص ٥٣ .

[٥٧٣] ـ جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص ٥٨ .

[٥٧٤] ـ إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص ١٣٣ .

[٥٧٥] ـ ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص ٥٣ .

[٥٧٦] نفسه، ص ٥٢ .

[٥٧٧] ـ نفسه،ص ٥٢ .

[٥٧٨] ـ نفسه، ص ٥٣ .

[٥٧٩] ـ ابن وهب الكاتب، البرهان في وجوه البيان، ص ١٧٦ .

[٥٨٠] ـ نفسه، ص ١٨٤ .

[٥٨١] ـ نفسه، ص ١٧٣ .

[٥٨٢] ـ نفسه، ص ١٨٤ .

[٥٨٣] ـ قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص ٧١ ـ ٦٢ .

[٥٨٤] ـ الجاحظ، البيان والتبيين، ٢٢/٤ .

[٥٨٥] ـ نفسه، ١٣١/٣ ـ ١٣٢ .

[٥٨٦] ـ قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص ٦٤ ـ ٦٥ .

[٥٨٧] ـ نفسه، ص ٦٦ .

[٥٨٨] ـ نفسه، ص ٦٦ .

[٥٨٩] ـ نفسه، ص ٦٨ .

[٥٩٠] ـ نفسه، ص ٦٦ .

[٥٩١] ابن طباطبا العلوي ، عيار الشعر ، ص ٩ .

[٥٩٢] نفسه ، ص ١١ .

[٥٩٣] أفلاطون ، محاورة أيون ، ص ٣٨ .

[٥٩٤] ت. س. إليوت ، فائدة الشعر وفائدة النقد ، ص ٦٠ .

[٥٩٥] ـ القاضي عبد الجبار بن أحمد، المغني في أبواب التوحيد والعدل، ١٧٧/٦ .

[٥٩٦] ـ البير نصري نادر، فلسفة المعتزلة، ٩٧/٢ .

[٥٩٧] ـ القاضي عبد الجبار بن أحمد، المختصر في أصول الدين، ص ٢٠٣ .

[٥٩٨] ـ محمد عمارة، المعتزلة ومشكلة الحرية، ص ١٤١ .

[٥٩٩] ـ محمد تقي الحكيم ، الأصول العامة للفقه المقارن، ص ٨٣ .

[٦٠٠] ـ نفسه، ص ٨٣ .

[٦٠١] - Winters , The Function Of Criticism , p 81

[٦٠٢] ـ عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبي، ص ١٦ .

[٦٠٣] ـ المرزباني،الموشح، ص ٣٨، وابن جنّي،الفسر، ص ٢٣٩ .

[٦٠٤] ـ نفسه، ص ٣٩، وانظر الجرجاني : الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص ١٠ .

[٦٠٥] ـ المرزباني،الموشح، ص ٤٢ .

[٦٠٦] ـ كريم الوائلي، المواقف النقدية، ص ٤٣ .

[٦٠٧] ـ الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص ١٠ .

[٦٠٨] ـ نفسه، ص ٤ .

[٦٠٩] ـ نفسه، ص ١٠ .

[٦١٠] ـ المرزباني، الموشح، ص ٢٧ .

[٦١١] ـ الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص ٥ .

[٦١٢] ـ نفسه، ص ١٥ .

[٦١٣] ـ إبراهيم سلامة، بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، ص ٢١٢ .

[٦١٤] ـ الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص ٦٤ .

[٦١٥] ـ ابن جنّي، الفسر، ص ٣٤٦ .

[٦١٦] ـ الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص ٦٤ .

[٦١٧] ـ نفسه، ص ٢ .

[٦١٨] ـ الشريف المرتضى، الشهاب في الشيب والشباب، ص ٣ .

[٦١٩] ـ نفسه، ص ٣ .

[٦٢٠] ـ جابر عصفور، تعارضات الحداثة، ص ٨٣ .

[٦٢١] ـ الصاحب بن عبّاد، الكشف عن مساويء المتنبي، ص ٢٢٤ .

[٦٢٢] ـ الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص ٢٧ . وهو يذكر بأثر القصيدة في المتلقي كما أثارها ابن قتيبة في كتابه الشعر والشعراء : ٧٥/١ .

[٦٢٣] ـ انظر الفصل الأول من هذا الكتاب .

[٦٢٤] ـ الشريف المرتضى، الأمالي، ٩٥/٢ .

[٦٢٥] ـ نفسه، ٩٥/٢ .

[٦٢٦] ـ نفسه، ٩٦/٢ .

[٦٢٧] ـ نفسه، ٩٥/٢ .

[٦٢٨] ـ نفسه، ٩٦/٢ .

[٦٢٩] ـ ابن جني، الخصائص، ٣٠٠/١ .

[٦٣٠] ـ الشريف المرتضى، الأمالي، ٩٦/٢ .

[٦٣١] ـ نفسه، ٩٦/٢ .

[٦٣٢] ـ نفسه، ٩٧/٢ .

[٦٣٣] ـ نفسه، ٩٦/٢ .

[٦٣٤] ـ ابن جنّي، الخصائص، ٣٠٠/١ .

[٦٣٥] ـ الشريف المرتضى، الأمالي، ٢٥٧/٢ .

[٦٣٦] ـ نفسه، ١٥٧/٢ .

[٦٣٧] ـ عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص ٥٣ .

[٦٣٨] ـ نفسه، ص ١٣٢ .

[٦٣٩] ـ الشريف المرتضى، الأمالي، ٢٧٩/١ .

[٦٤٠] ـ الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص ٤٨ .

[٦٤١] ـ ابن طباطبا، عيار الشعر، ص ٤١ .

[٦٤٢] ـ نفسه، ص ١٧٠ .

[٦٤٣] ـ قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص ٦٤ .

[٦٤٤] ـ المرزباني، المو شح، ص ٢٤٩ .

[٦٤٥] ـ نفسه، ص ٥٤٧ .

[٦٤٦] ـ أبو حاتم الرازي، الزينة في الكلمات الإسلامية العربية، ٨٣/١ .

[٦٤٧] ـ نفسه، ٨٣/١ .

[٦٤٨] ـ الزبيدي، تاج العروس، مادة : شعر .

[٦٤٩] ـ نفسه، مادة : فظن .

[٦٥٠] ـ عبد الفتاح عثمان، نظرية الشعر في النقد العربي القديم، ص ٢٠ ـ ٢١ .

[٦٥١] - Winters , The function Of criticism , p 103

[٦٥٢] ـ عبد الفتاح عثمان، نظرية الشعر في النقد العربي القديم، ص ٢٠ .

[٦٥٣] ـ أبو حاتم الرازي، الزينة في الكلمات الإسلامية العربية، ٩٥/١ .

[٦٥٤] ـ نفسه، ٩٥/١ .

[٦٥٥] ـ جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص٢٦ ـ ٢٧ .

[٦٥٦] ـ الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص ١٥ .

[٦٥٧] ـ نفسه، ص ٢٥ .

[٦٥٨] ـ نفسه، ص ١٦١ .

[٦٥٩] ـ أبو أحمد العسكري، في التفضيل بين بلاغتي العرب والعجم، ص ٢١٣ .

[٦٦٠] ـ انظر على سبيل المثال : قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص ٦٤ .

[٦٦١] ـ رينيه ويليك، و وارين اوستن، نظرية الأدب، ص ٢٣ .

[٦٦٢] ـ الشريف المرتضى، الشهاب في الشيب والشباب، ص ٩٢ .

[٦٦٣] ـ نفسه، ص ٩٢ .

[٦٦٤] - Lewis ,The poetic image , p 17

[٦٦٥] ـ الشريف المرتضى، الأمالي، ٢ /٩٥ .

[٦٦٦] ـ نفسه، ٩٥/٢ .

[٦٦٧] ـ المرزباني، معجم الشعراء، ص ١٤٥ .

[٦٦٨] ـ الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص ٦٨ .

[٦٦٩] ـ نفسه، ص ١٠٠ .

[٦٧٠] ـ الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص ٧٤ .

[٦٧١] ـ جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص ٤٠٣ .

[٦٧٢] ـ الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص ٧٥ .

[٦٧٣] ـ نفسه، ص ٧٥ .

[٦٧٤] ـ نفسه، ص ٧٥ .

[٦٧٥] ـ ريتشاردز، مباديء النقد الأدبي، ص ٣٠٩ .

[٦٧٦] ـ جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص ٤٠٣ .

[٦٧٧] ـ ابو حاتم الرازي، الزينة في الكلمات الإسلامية العربية، ٨٣/١

[٦٧٨] ـ نفسه، ٨٥/١ .

[٦٧٩] ـ نفسه، ٩٢/١ .

[٦٨٠] ـ نفسه، ٩٥/١ .

[٦٨١] ـ نفسه، ٩٥/١ .

[٦٨٢] ـ نفسه، ١٠٠/١ .

[٦٨٣] ـ نفسه، ٩٨/١ .

[٦٨٤] ـ نفسه، ١١٢/١ .

[٦٨٥] ـ المرزباني، الموشح، ص ٤١ .

[٦٨٦] ـ جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص ٤٠٢ .

[٦٨٧] ـ عز الدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص ١٨٥ .

[٦٨٨] ـ ريتشاردز، مباديء النقد الأدبي، ص ٧٤ .

[٦٨٩] ـ الأصمعي، فحولة الشعراء، ص ٤٢ .

[٦٩٠] ـ الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص ٦٤ .

[٦٩١] ـ محمود الربيعي، في نقد الشعر،ص ٦٤ .

[٦٩٢] ـ الشريف المرتضى، الأمالي، ٤/١ .

[٦٩٣] ـ نفسه، ٤/١ .

[٦٩٤] ـ الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص ١٠٠ .